

ARTUR SCHROEDER

*Sładem
błękitnym*

O SZTUCE I JEJ TWÓRCACH

Z PRZEDMOWĄ

LEONA PINIŃSKIEGO



H. ALTENBERG, KSIĘGARNIA WYDAWNICZA WE LWOWIE

ŚLADEM BŁĘKITNYM

ARTUR SCHROEDER

ŚLADEM BŁĘKITNYM

Z PRZEDMOWĄ

LEONA PINIŃSKIEGO

L W Ó W
NAKŁADEM H. ALTENBERGA.



CM 313678

Tego autora:

CHWILE — poezje (wyczerpane).

OSTATNI HAMLET — szkic powieściowy wyd. II.

ECHA — poezje.

PANI ROKICKA — epizod jednej nocy.

HRABIA — nowele (wyczerpane).

ORLETA — wydanie III.

CZWÓRKA (Batowski, Kwiatkowski, Kurczyński, Rybkowski) —
szkice krytyczne.

Wpisano do Księgi Akcesji

Ako. D1 nr 127 /2011/ CM

Szkice Artura Schrödera dotyczące się sztuk pięknych i wogóle artystycznej produkcji, nie potrzebują, mem zdaniem, introdukcyjnej przedmowy. Autor nie jest nowicjuszem na tem polu, od szeregu lat już publikuje artykuły tej treści w pismach perjodycznych i jest publiczności oraz artystom dobrze znany i przez nich ceniony.

Jeżeli dodaję do jego publikacji, która jest wznowieniem dawniej już w dziennikach ogłoszonych artykułów, parę uwag jako słowo wstępne, nie czynię tego w tym celu, by autora niejako publiczności dopiero zalecać. To słowo wstępne jest raczej wynikiem pewnej reminiscencji osobistej, o której pozwolę sobie tu uczynić wzmiankę.

Było to w czasie walk listopadowych r. 1918 o oswobodzenie Lwowa. Znaleźliśmy się wówczas obaj w uwolnionej od zamachu a więc już „polskiej“ części miasta. Artur Schröder brał udział w toczących się walkach, częścią zaś współdziałał w stworzonym przez siebie wydawnictwie jedyne go wówczas publikowanego we Lwowie pisma „Pobudka“. Widywaliśmy się i spotykali często. Dnia pewnego wobec tak dziwnie niepokojącej naszej przyszłości zeszła rozmowa na temat, czy też kiedy nastaną dla nas jeszcze „normalne“ czasy, gdy znów zajmować się będziemy mogli sztuką i pisać o niej? Co do mnie, byłem usposobiony nieco pesymistycznie, jaki nas los czeka. Artur Schröder natomiast był pełen ufności w przyszłość, wierzył, że walki

niebawem zwycięsko miną i w dowód wiary w rychłą, pomyslną przyszłość wyraził nadzieję, iż „wkrótce“ wyda w zbiorze artykuły treści estetycznej, dodając dla poparcia swej ufności uwagę, iż prosi mnie o dodanie do publikacji kilku uwag w formie wstępu.

Przyrzekłem, iż chętnie to uczynię, a choć owo „wkrótce“ nieco się przeciągnęło, choć czasy dzisiejsze dalekie jeszcze od „normalnie-kulturalnych“, więc skoro w istocie książka Schrödera się pojawia, uiszcza się z danej obietnicy.

Nie mam zgoła zamiaru podawać tu oceny lub krytyki szkiców Schrödera. Są to artykuły, które były przeznaczone w pierwszej linji dla prasy periodycznej a więc przeważnie powstałe pod wrażeniem chwili, pisane żywo, niekiedy nawet pobieżnie. Mimo to znajduje się w nich sporo uwag, którym trwałą należy przyznać wartość. Dwa momenty tylko podnoszę, by uwydatnić trafność sądu autora w wątpliwych, a doniosłych kwestjach artystycznych.

Nic trudniejszego, jak słusznie pod względem krytycznym ocenić tak sztukę tę, która w opozycji z dotychczasowym dominującym kierunkiem ma pretensję stać się „nowym prądem“ — jak naodwrot ową, która straciła właśnie na wziętości, wyszła z mody, a nie uzyskała jeszcze „historycznej patyny“. Tu i tam tak łatwo unieść się przesadą, a więc bądź zbyt zamięłowaniem w nowatorstwie, bądź zbyt przed nim obawą. Schröder nigdy w tych kwestjach nie popada ani w jeden ani w drugi ekstrem. Jakkolwiek jest gorącym entuzjastą sztuki, sąd jego przecież jest bardzo zrównoważony. Sympatyzując wprawdzie z artystami uważającymi się za „postępowych“, dalekim jest od tego, by w rozmaitych dziwactwach modernizmu upatrywać produkcje „zapoznanych genjuszów“ —

naodwrot zaś podnosi bardzo trafnie, że nawet w produkcji artystów dawniejszych, gruntownie dziś uznanych za „przeszarzałych” (jak np. Kostrzewski) niezawodnie znajdzie się i „odkryje” w przyszłości nieraz cenne walory, dziś pod wpływem mody zgoła niedoceniane.

I w drugiej, pierwszorzędnie ważnej kwestji, zdanie autora uważam za nader trafne, mianowicie w kwestji, o ile malarstwo każdego kraju i narodu powinno obok indywidualnych właściwości każdego artysty, mieć zarazem pewną „narodową” cechę. Nakazać oczywiście tego artystom nie można, by się ograniczali tylko do narodowych tematów. Jeżeli artysta północny lubuje się w pejzażu włoskim lub innym bardziej jeszcze południowym, nikt mu nie może zakazać przedstawiać go w sztuce. Lecz przecież naogół trudno temu zaprzeczyć, iż serce i umysł artystów cieplej i bystrzej potrafią zwykle ocenić motywy rodzinne, niż obce, subtelniej i prawdziwiej je oddać. Stwierdza to zresztą historia sztuki na każdym kroku. Dość przytoczyć, że holenderska sztuka upada z chwilą, gdy u schyłku XVII. wieku wchodzi w modę naśladownictwo Włochów i Francuzów — Francuzi zaś tracą wrodzony wdzięk i grację, gdy w sztuce epoki „empire” pozują na „klasyków”, niby — Greków i Rzymian.

Artysta-plastyk, podobnie jak muzyk, przemawia do nas wprawdzie „międzynarodową”, ogólnie wszystkim narodom zrozumiałą mową, lecz podnosi to z reguły wartość jego produkcji, jeśli nie schodzi do „kosmopolitycznej banalności”, jeżeli umie w tem, co nam poda, utrzymać w uczuciu i temacie nietylko pewien indywidualny, ale zarazem etnograficznie odrębny akcent. Staje się przez to o tyle bardziej interesującym tak dla „swoich”, jak i nawet

dla obcych, którzy właśnie pragną przez cudzoziemskich artystów zapoznać się z naturą obcych krain i duszą ich plemion.

Autor szkiców pojmuje w całej pełni tę wartość „nacionalizmu“ i „etnografji“ w sztukach pięknych, jak świadczą o tem w szczególności trafne jego uwagi o sztuce naszych dwóch znakomitych, niedawno zgasłych malarzy: wielce zasłużonego Brandta i wyższego jeszcze odeń w poczuciu i oddaniu natury — Chełmońskiego.

Kończąc na tych kilku uwagach, życzę szczerze księżce Schrödera najlepszego powodzenia.

Lwów, w czerwcu 1921.

Leon Piniński.

O PORTRECIE

Ktoś słusznie podniósł, że prócz kilku wybitniejszych mistrzów, sztuka niemiecka od szeregu już lat stanęła na punkcie martwym, brak jej większych inwencji, nie wykazuje potężniejszych wysiłków twórczych, rozprasza i gubi się albo w naśladownictwie, lub też ogranicza się do bardzo małych zamierzeń, do których wystarczy jedynie sprawne opanowanie środków technicznych. Wszystko jest poprawne, bardzo często bez zarzutu — niema w tem jednak indywidualnego piętna duszy, tego właśnie, co wyraźnie mówiłoby o odrębności, o cechach, jeśli tak można powiedzieć, rasowych, o świetniejszej przyszłości. Są talenty, niema jednostek genialnych — są doskonali profesorzy, mało jednak — mimo olbrzymiej produkcji na tem polu — mistrzów w całym tego słowa znaczeniu.

Złożyło się na to wiele powodów, o których trudno na tem miejscu wspominać. Być może, że to chwilowe wyczerpanie sztuki niemieckiej, która, jakkolwiek nigdy nie przodowała w Europie, ma jednak w swym dorobku dzieła monumentalnej wartości, jest przemijające, nie wspominając już o ostatnich, niesprzyjających twórczości czasach; faktem jest jednak, że dziś musi się stwierdzić niejako wyschnięcie jej soków żywotnych i powolne pokonywanie jej przez sztuki innych narodów, mających krótsze tradycje artystyczne i cięższe warunki rozwoju.

Nie mówiąc już o Skandynawji, mamy na myśli i sztukę polską, zdobywającą sobie coraz wybitniejsze miejsce w Europie, a posiadającą dziś już wszelkie dane dalszego świetnego rozwoju z powodu swych odrębnych, twórczych pierwiastków, siły żywotnej i tego specyficznego piętna, który obraz polskiego

artysty pozwoli już rozróżnić w szeregu dzieł obcych. Myślmy naturalnie o wybitnych naszych artystach, których mamy więcej, niż o tem w Polsce się wie, więcej naprawdę — co bezstronność przyznać każe — niż w stosunku terytorjalnym w Niemczech, jakkolwiek poparcie jest u nas jeszcze słabe, a zainteresowanie się sztuką, szczere, czy wypływające ze snobizmu lub mody, bez porównania mniejsze, niż w ojczyźnie Menzlów, Lenbachów, Klingerów, Liebermannów i i.

Jakby poparciem tego, cośmy powiedzieli o sztuce niemieckiej, jest niedawno ogłoszony krótki, ale dobitny artykuł dyrektora „Kunsthalli“ w Bremie, dra Emila Waldmanna, który podnosi upadek wielkiej sztuki portretowej w Niemczech. Artykuł ten pokrywa się z naszemi uwagami i dlatego powołamy się na niego, aby wnikać w istotę pewnego rodzaju anarchji, panującej w pojmowaniu portretu, tem niebezpieczniejszej, że służy ona często za pretekst dla malarzy o średnim talencie, używających jako argumentu, którego „nie wolno“ dotknąć, oświadczenia, że kwestja podobieństwa portretowego jest ostatniorzędna, że głównem zadaniem malarza jest zupełnie co innego, niż „wydłubywać“ wiernie rysy danego osobnika — o czem często i u nas się słyszy, a co przynosi szkodę nieobliczalną, jak później zobaczymy.

Dlaczego mamy tak mało dobrych portretów? Można by na to odpowiedzieć poprostu: ponieważ mamy mało wielkich artystów. Pogląd na dzieje malarstwa światowego wskazuje wyraźnie, że tylko artysta, który sam w sobie i w każdej dziedzinie jest istotnie wielkim, jest w stanie dać dobrze odczuty i namalowany portret. Tycjan i Rembrandt, Renoir i Leibl niech służą za pobieżny przykład. Nie wnikamy jednak w subtelności, tylko na razie stawiamy sobie więcej po mieszczańsku pytanie, dlaczego dzielni nawet artyści zawodzą w portrecie, o czem tak często można się przekonać na wystawach i współczesnych galerjach.

Winy nie ponosi tu absolutnie w pierwszej linii jedynie tylko publiczność, zamawiająca portrety i objawiająca swą wolę, często krępującą artystę, lecz i artyści, którzy nie zdają sobie

sprawy z tego, co z życzeń tej publiczności jest wykonalne, a co nie.

Wśród artystów starszych i młodszych, a przedewszystkiem młodszych, panuje formalne pomieszanie pojęć o granicach poszczególnej twórczości plastycznej, a więc i w portrecie. Szukają oni w nim tego samego, co w pejzażu lub w martwej naturze, i odnoszą się sceptycznie do „akademickich“ nauk i wskazówek z oddziału malarstwa figuralnego, a więc i portretu. Dziś ogólnie domagają się światła, barwy, impresji i ekspresji — portret więc często staje się jedynie tylko pretekstem dla tego właśnie światła, barwy i ekspresji. Niebieskie ubranie, zielona narzutka i żółta tapeta — jakżeż taki akord musi działać!... A refleksy barw zielonej, niebieskiej i żółtej, odbijające się na ogólnym tonie ciała ludzkiego — ile dają pola do popisu wrażliwemu oku! Obecne czasy nasze nie mają zupełnie zmysłu dla rzeczy istotnych, nie przemijających, trwałych; dziś wierzy się tylko wszechwładnej nauce o wiecznie przemijającym. Przeważnie patrzymy „pejzażowo“ i pejzażowo też wszystko odczuwamy. Światło, barwa i refleksy pożerają formę, a wzajemne oddziaływanie zielonego na niebieskie łamie artyście pod ręką strukturę czaszki, budowę nosa, sklepienie czoła.

Przy portrecie jest to droga fałszywa! Portret, według rozsądnego powiedzenia Trübnera, jest „marszem paradnym malarstwa“, t. j. trzeźwym realizmem, posłuszną zasadą poddawania się prawom przedmiotu.

Podczas gdy w malarstwie pejzażowym, patrząc z przedmiotowego punktu widzenia, idzie o rzeczy uboczne i o wzajemny ich stosunek w świetle, powietrzu i barwie, co razem dopiero wzięwszy tworzy całość, to w malarstwie portretowym istnieje jedna zasadnicza rzecz, która pozostaje zasadniczą podczas całego procesu tworzenia, t. j. c z ł o w i e k, który siedzi przed sztalugami. Wszystko inne, co może artystę interesować lub pociągać, musi tu zejść na plan dalszy i musi stać się uległym czynnikiem. Przy portrecie światło jest tylko oświetleniem, a farba „tylko“ harmonją.

Gdy Rafael malował hrabiego Castiglione, zajmował go naturalnie także problem zjawiska, w jaki sposób charakterystyczna głowa, jako plastyczna i barwna masa, wyłania się z przestrzeni, wypełnionej delikatnie prześwieconem powietrzem, podobnie jak to bywało u Cezanne'a. Przedewszystkiem jednak chciał on przyjaciela swego odtworzyć takim, jakim go znał, i w dzieło tchnąć to wszystko, co wiedział o nim jako o człowieku i jego duszy, pragnął uwidocznic jego wspaniałość i dobroć, mądrość i naiwność, swobodę przyjacielską i rezerwę dworzanina. Środki artystyczne, światło, barwa i t. d. — to wiąże się tylko niejako luźnie.

Przy malowaniu Donny Velaty, pragnął utrwalić na płótnie piękność i wspaniałą rasę ukochanej na wieczne czasy, a świetne, prawie po Tycjanowsku namalowane rękawy (krytycy niektórzy twierdzą, że to robota „szkolarska“) są tylko dodatkiem, należącym do podniesienia ogólnej wartości.

Człowiek, zwykły człowiek, oto była główna zasada, ale człowiek całkowity, jako suma poszczególnych jego rysów, a nie interesujący „problem malarski“.

„Dla wielu dzisiejszych malarzy właśnie ten czysto malarski problem, zagadka oświetlenia, kontrasty barwne są punktem zasadniczym, jaki przysłania im człowieka, o którego duszy całkowicie milczą“ — pisze dyr. Waldmann. Jakkolwiek stawia on swoje teorie dość krańcowo, nie licząc się często z uznanymi prądami czasu, które kwestję stosunku oświetlenia ciała ludzkiego dawno już załatwiły, nie można nie przyznać mu racji, zwłaszcza w tem, co mówi o wydobywaniu treści wewnętrznej portretowanego. Ta stanowi *conditio sine qua non* przy odtwarzaniu wizerunku danej jednostki, zamawiającej swą podobiznę. O „uboczności“ środków pomocniczych, t. j. o barwie i oświetleniu, nie można już jednak mówić w chwili, gdy malarz portretuje kogoś np. na wolnem powietrzu. Tu sprawa, poza wiernem uchwyceniem rysów, co zawsze obowiązuje, komplikuje się; te środki „uboczne“ stają się integralną niejako częścią składową ekspresji, one bardzo często decydują o wydobyciu charakterystycznych cech i szczegółów twarzy, one

właśnie nierzadko pomagają, nie przypadkowo. ale celowo, do pełnego wypowiedzenia się artysty, którego przecież zawsze poza pragnieniem ujawnienia psychiki modelu pociągać będzie i musi światło, stosunek do niego barw, wzajemne oddziaływanie.

Impresjoniści francuscy z początku drugiej połowy ubiegłego stulecia pokazali, że są twarze, których owa „treść wewnętrzna“ da się wydobyć właśnie wskutek ustawienia ich w najbardziej kontrastowym zestawieniu barw, silnie naświetlonych, a więc w założeniu już nie mogli traktować tego jako sprawę uboczną. Istotne jednak pojęcie portretu, jako prawdziwe odтворzenie rysów, było u nich to samo, co dziś u wszystkich wielkich artystów; dochodzili do tego jednak inną drogą. Że mniejsze talenty wypaczyły tę drogę, zrobiły sobie ścieżkę do wygodnego uciekania się pod skrzydła nieuctwa, maskowanego źle i celowo głoszonym hasłem o wszystko obowiązującej „teorii plam“, której podporządkować się musi rysunek i całe wogóle abecadło techniczne — to fakt ten w niczem nie zmienia istoty rzeczy. Zawsze tak było i będzie, że na barkach olbrzymów siadać będą karły, które nie dorósłszy do nich i nie znając ich, będą się starały z nimi zrównać i ich... przedrzeć.

A takich karzełków jest niestety dość dużo. Ich błaga w pejzażu łatwiej da się ukryć, w portrecie jednak występuje w całej swej nagości.

Dyr. Waldmann twierdzi otwarcie, że wielkie malarstwo portretowe wogóle obniżyło się w Niemczech. Czy jednak tylko w Niemczech? Są obrazy bardzo ciekawe, portretów dobrych mało. Na iluż to naszych wystawach słyszałem taką rozmowę: „Świetny obraz; ciekawym, czyj to portret?“ „To przecież dobry znajomy pana, pan X!“ „A wie pan, że to możliwe. Zaraz, zaraz...“ I zaczyna się mozolne wyławianie dalekiej nuty podobieństwa z obrazu, który pozatem jest dziełem sztuki bez zarzutu.

Portret musi być podobny! Karol Scheffler w dziele swoim p. t. „Bildnisse aus drei Jahrhunderten“ zastanawia się nad tem, co to jest „podobieństwo“. Jest podobieństwo chwilowe, przypadkowe, codzienne, które n. p. świetnie wychwytuje apa-

rat fotograficzny — niema jednak „wewnętrznego podobieństwa“, ponieważ każdy człowiek ma tysiąc twarzy, stosownie do drgnień jego duszy.

Tylko artysta jest w stanie odgadnąć to wyższe „podobieństwo“ jako sumę wszystkich możliwości, a potem skojarzyć w całość o trwałej jedności.

Od głowy portretu — mówi Christiansen — wymagamy, aby żyła. Przy oglądaniu go kwestja wartości artystycznej z początku usuwa się całkowicie na stronę. *Twarz powinna być pełna wyrazu i żywa. Im zaś intensywniejsze jest życie, tem lepiej. Fotografją portretową gardzimy nie tylko dlatego, że jest ona mniej warta estetycznie, lecz że brak jej życia.*

Jeżeli to życie fotografia pochwyci, dzieje się to tylko przypadkiem. Wrywa ona pojedynczy moment czasu, zatrzymuje go dla niego samego, udziela mu trwania i wywołuje w ten sposób wrażenie czegoś zdrętwiałego, martwego, gdyż ciągle trwanie jednego i tego samego momentu jest przeciwieństwem życia. Wymagamy od portretu żywości dlatego, że istnieje tu największa możliwość współprzeżywania, następnie zaś dlatego, ażeby móc długo nań spoglądać i prowadzić z nim niejako rozmowę. Portret musi być żywy. Przeciwieństwo zaś życia to zdrętwienie, nieruchome trwanie jednego i tego samego. Portret jednak szuka żywości, w której przeważa spokój, który może trwać. Ażeby portret ożywić, stosują wielcy artyści jeden środek: jest to dyskongruencja fizjognomiczna różnych czynników razem.

W portrecie ma pierwszeństwo to, co przedmiotowe. Już dlatego, że oblicze ludzkie — podkreśla wspomniany Christiansen — wśród obiektów doświadczalnych znaczy w sztuce najwięcej, gdyż to, co bezpośrednio wnosi do zawartości dzieła, może mieć większe znaczenie, niż przyczynek jakiegokolwiek bądź innego obiektu. Oblicze ludzkie wskutek przyzwyczajenia fizjognomicznego wydaje się nam zmysłowem odzwierciedleniem duszy. Widzimy to, co psychiczne, tak samo bezpośrednio jak n. p. w perspektywicznym odtworzeniu przestrzeni ujmujemy głębię. Lecz ponad to portret bierze sobie za cel posta-

wienie przedmiotu na pierwszym planie. Chce bowiem, i to właśnie czyni zeń portret, przedstawić indywidualnie określonego człowieka, jakim ten jest w istocie. Mieć na uwadze podobieństwo, to istotnie ważne dla sztuki portretu. Nawiązując tedy do jakiejś twarzy indywidualnej, artysta może tworzyć dzieło, które i bez podobieństwa ma wartość estetyczną; lecz tylko wówczas, kiedy podobieństwo bywa zamierzone i osiągnięte, dzieło takie jest portretem.

Dlatego stosunek artysty do przedmiotu jest w portrecie wyjątkowy. Kiedy indziej bierze on z rzeczywistości to, co mu się przydać może i nie troszczy się, czy to coś istnieje tak, jak on maluje, czy też nie. Tu zaś wiąże go kawałek rzeczywistości, ma on go przedstawić takim, jakim jest; tu wiąże artystę cała przypadkowość faktów. Rzeczywistość wiąże go tem więcej, że rości pretensję do stanowienia wszystkiego w dziele.

Portrecista powinien dać obraz człowieka indywidualnego, jego właściwości cielesnej i duchowej, nie dodając niczego, coby mu nie było właściwe.

Lecz obraz musi być także dziełem sztuki, a od tego wymaga się więcej, niż samego podobieństwa. Nie wystarcza również gustowne uszykowanie i ładny podział samej płaszczyzny obrazu. Dekoracyjność ma tylko związek zewnętrzny ze sztuką jako środkiem, by widza przynęcić i zatrzymać. Harmonijność formy nie stanowi absolutnie wartości artystycznej i nigdy nie wystarcza. Jeżeli portret ma być dziełem sztuki, wyższą sztuką, to żąda się podniesienia tego, co obiektywne, do stopnia metafizyczności.

Takie podobieństwo jest dopiero właściwem podobieństwem, gdyż poza uchwyceniem wiernem rysów twarzy daje ono to, co jest koniecznym warunkiem w portrecie: podobieństwo psychiczne, jego intelektualną właściwość. W ten sposób pojęte podobieństwo nie będzie suchem i martwem, jedynie fizycznym oddaniem cech twarzy w jej najogólniejszych liniach, gdyż potrafi to o wiele wierniej i lepiej wykonać rzemieślnicza soczewka aparatu fotograficznego.

Kamera fotograficzna jest niebezpieczna, nie tylko dla artysty i dla jego wygody, lecz również dla publiczności i ogólnego smaku. Rembrandt na każdym autoportrecie jest inny, jakkolwiek jest podobny i posiada wszystkie codziennie obserwowane cechy twarzy, łatwo wpadające w oczy, których zwykle domaga się zamawiający swój wizerunek. Wszystkie te jednak różności i odmiany podobieństwa nie mają nic wspólnego z niepodobieństwem, jakie spotyka się w dzisiejszym malarstwie portretowym. Słusznie twierdzi dyr. Waldmann, że dziś coraz trudniej jest o zamawiającego, któryby rozumiał istotę podobieństwa w sensie głębszym, a winą tego jest fotografia.

Co nie jest fotograficznie podobne, nie jest wogóle podobne. I jesteśmy świadkami dziwnego widowiska, że epoka, która wierzy z całą mocą w realną rzeczywistość, właśnie przez swe zaciętrzewienie się w tym realizmie straciła poczucie istotnej rzeczywistości.

Lecz winny tu jest artysta, który w tej sprawie zwykł był winę składać na zepsuty smak publiczności. W walce z tą publicznością przeoczył on, że tymczasem potajemnie i szyderczo uśmiechnięty, robi coraz świetniejsze interesy... fotograf. Ten fotograf nauczył się już wiele i robi coraz świetniejsze postępy w swym zawodzie. Pierwej był on sztywny, konwencjonalny, wymuszony, dziś dba o prostotę, indywidualność, o pewien smak, elegancję, a nawet — piękno, o ile ono da się wywołać drogą mechaniczną.

Czasem — wywodzi dyr. Waldman — idąc głównymi ulicami Berlina, umyślnie przypatruję się wystawom znanych fotografów; i nierzadko widzę głowy osobistości, które tak są oddane, iż swymi indywidualnymi cechami wbijają się w pamięć moją.

Ma rację dyr. Waldman: fotografie te wykazują tyle zmysłu uchwycenia naturalnej postawy człowieka, wyrazistości sylwety, a co już najciekawsze dobrego oświetlenia, że muszą zastanowić i przykuć wzrok. A ponad to mają jeszcze jedną małą właściwość, która również powinna być nieodłączną od portretu: mają one — *smak*.

Ten „smak“ już od szeregu lat nie jest modny w malarstwie. Młodzi artyści są oburzeni, jeśli od nich wymaga się smaku. W takich razach zwykli oni powoływać się na to, że tak zwani wielcy Anglicy XVIII. stulecia z powodu ich kultu dla smaku są właśnie mało „artystyczni“. Ludzie na ich portretach są wszyscy jednakowo ładni, jednakowo wymuskani i jednakowo książęcy. Nie chcą ci malarze nic już wiedzieć o takim n. p. Whistlerze. W porównaniu z Manetem i Degasem jest on, według nich tapicerem. A monachijska sztuka smaku w zakresie dekoratywnej stylizacji jest już poprostu dla nich potworna.

Niech i tak będzie! Zapominają oni jednak o tem, że można posiadać poczucie smaku bez popadania w kliwość i płytką elegancję. Jest to smak specjalnego rodzaju, który wyraża się i w tem nawet, jak usadowić model: jaki rodzaj stołka czy fotelu potrzebny jest dla słusznego pana, a jaki dla korpulentnej damy. Smak ten poucza, że miękki obszerny fotel klubowy stosowny jest dla wysmukłego pana, a twardy stołek dla krótko zbudowanej damy; że przy malowaniu nerwowej twarzy, która co chwila się zmienia, potrzebne jest oświetlenie żywe, niespokojne, gdyż ono zwiększa wrażenie; że ruchliwy człowiek już w sylwecie inaczej wygląda, niż spokojny; że tam gdzie przy portrecie słusznego człowieka można obciąć ramami, przy korpulentnym i szerokim potrzeba tyle a tyle przestrzeni powietrznej u góry ramy, u dołu i po bokach. Takich warunków możnaby przytoczyć bardzo dużo. Ale te kwestje smaku i umiaru artystycznego młodzi artyści lekceważą i pogardzają niemi jako bezdusznem arrangement. A podczas tego najwięksi ich wrogowie i wrogowie niebezpieczni portretu: fotografowie — wiedzą o tem dobrze, specjalizują się, studjują, uczą, wysubtelniają swoje rzemiosło i najzdolniejsi z nich, ci z Berlina, Paryża, czy Londynu, dochodzą do wyników, które muszą zastanowić i ująć szeroką publiczność, nie wnikającą w wartości twórcze i subtelności tajników artystycznych dzieła sztuki.

Na to wielkie niebezpieczeństwo, lekceważone przez artystów, zwracać należy pilną uwagę. Ostatnie fotografie, jakie

miałem sposobność oglądać u jednego ze znajomych, przybyłego przed wojną z Paryża do Lwowa, mogą naprawdę nawet osobnikowi, mającemu pewne zamiłowanie w sztuce i jej odczucie, zawrócić, jak to mówią, głowę. Artysta, znawca sztuki, krytyk czy wreszcie wykwinny mecenas zawsze będą patrzyli na te fotografie jak na pracę mechaniczną, pozbawioną owego tchnienia wyższego i piękna, jakie daje rzecz twórcza, przeżyta i wyczarowana talentem, t. j. tem, czego najcudowniej skonstruowana soczewka nie jest w możności dać nigdy, mimo kapitalnych ulepszeń nawet w dziedzinie fotografii barwnej — ale publiczność, nie zastanawiająca się nad problemem twórczości, nie znająca się na tem, w walce z życiem codziennem tracąc coraz bardziej możność wczuwania się w istotne piękno i szukająca surogatów tylko jego za niewielkie sumy, ta publiczność, która bądź co bądź daje często możność jakiego takiego zarobku artystom, porównywując świetną pod względem roboty rzemieślniczej fotografię z nieudałym portretem (choćby to było pozatem dzieło sztuki), może z czasem jeszcze bardziej zatracić i tak już niewielki zmysł orientacyjny w sztuce, dać się porwać błyskotliwym, mechanicznym zaletom dobrze wykończonej „artystycznej“ fotografii, (która dziś poza codziennem podobieństwem zaczyna sprytnie spekulować na pewnego rodzaju „indywidualizmie“ przedstawienia modelu) i co za tem idzie, coraz mniej zamawiać portretów.

Dla wielkiej prawdziwej sztuki fotografia nie przedstawia niebezpieczeństwa. Ta sztuka będzie istniała zawsze, będzie miała wielkich przedstawicieli, choćby przeniosła się zupełnie z wykwinnych (coraz ich mniej niestety!) salonów i gabinetów do galerji i zbiorów. Zawsze również w każdym społeczeństwie znajdują się jednostki, dla których prawdziwa sztuka będzie koniecznością życiową, które otoczą ją opieką i będą ją popierały.

Dobra fotografia, właśnie taka, o jakiej wspomnieliśmy, może jednak wpłynąć ujemnie na dziś już i tak słaby ruch odbiorczy portretów przez szerokie masy, których niewyrobiony zmysł estetyczny domagać się będzie zawsze jedynie podobieństwa; a jeśli podobieństwo to podane będzie w dodatku w spo-

sób wykwintny, ze złudnymi pozorami „artyzmu“, który jest niczem innym, jak tylko rzemiosłem, niepozbawionem — przyznać trzeba — smaku, zrozumienia, „zaaranżowania“ całości i dostosowania indywidualności fotografowanego do warunków najlepszego oddania zewnętrznej, uchwytniej a prawdziwej cechy danego osobnika — może publiczność taka, o jakiej mówiliśmy, widząc na wystawach dobre fotografie, ale nieszczególne portrety, zupełnie się zdeзорientować i pójść na lep kuszących coraz bardziej witryn swego rodzaju mistrzów-fotografów.

Szkoda byłaby więc podwójna: i dla publiczności i dla artystów, dla podniesienia zamiłowania w sztuce, co jest przecież również koniecznym warunkiem kulturalnego rozwoju, oraz dla ożywienia ruchu poprostu powiedzmy kupieckiego, bez którego i tak już marna dziś w Polsce egzystencja malarzy byłaby jeszcze bardziej obniżona. A odbiorcami obrazów są przecież nie tylko nieliczne jednostki, znające się na sztuce, ale właśnie szeroki ogół, którego lekceważyć się nie powinno.

Młodsza generacja malarzy, a ich przedewszystkiem tyczą się te uwagi (nie wskazówki, a tembardziej żadne nauki!) powinna zrozumieć to *profanum vulgus*, na które tak często narzeka, starać się je „wychować“, wykształcić, przyciągnąć w imię haseł kulturalnych i dobrze zrozumianego własnego interesu.

Niestety otwarcie przyznać trzeba, że od mistrzów-fotografów często wiele artysta nauczyć się może. Kulturę smaku, która dawniej istniała w litograficznym portrecie, w minjaturze i sylwecie, jakkolwiek często nie miała nic wspólnego z wielką sztuką, dziś przestrzegają nie malarze młodszej generacji, lecz... fotografowie. Dlatego też dobra fotografia kosztuje obecnie tyle, co litografia lub ryt, a często nawet i więcej.

Publiczność wie, dlaczego w pewnych wypadkach udaje się nie do artysty-malarza, lecz do fotografa — również i ta wykwintniejsza publiczność, która dokładnie zdaje sobie sprawę z różnych rodzajów podobieństwa; przeczuwa ona niejako, że pojęcie „portretu stanowego“ wśród malarzy prawie zupełnie zanikło.

Każdy stary Holender, trzeciorzędnej nawet wartości, wiedział dokładnie jak wygląda kupiec, a jak poeta, jak przedsiębiorca a jak dygnitarz. Dziś to często w portrecie zanika, wszyscy wyglądają w nim jednakowo, i to nie tylko ze względu na ubranie, ale i właściwości wewnętrzne. Dziś swoją drogą są takie czasy, że wzbogacony mieszczanin kupuje sobie książęcy pałac, a książę często zamyka się w czterech ścianach zwykłego domu — skądże więc malarz ma nie „odwracać“ wartości, skoro mu się tak podoba?

Poszlibyśmy jeszcze dalej. Malarzowi wolno malować jak mu się podoba, często zresztą są twarze nawet bardzo wybitnych osobistości, które wyglądają więcej niż przeciętnie, przy zwykłym więc portrecie nawet śmiesznem byłoby akcentowanie wyższości pochodzenia czy stanowiska społecznego, skoro to nie przebija się w wyrazie twarzy, geście, ruchach, ułożeniu. A ten wyraz, gest i ułożenie są często tak charakterystyczne. Ktoś powiedział, że na piękny ruch składają się nierzadko całe pokolenia. Idzie więc o to, czy w danej osobie są te właściwości — jeżeli nie, skądżeż malarz ma się ich doszukiwać, lub też pośrednio dowiadywać o nich. Dystynkcji, wytworności „na zamówienie“ robić nie można. Młodszym jednak portrecistom naprawdę jest wszystko jedno, kogo portretują, choćby to był ktoś bardzo wytworny, bardzo — że użyjemy tego wyrazu — „stylowy“. Każdy ich portret jest jednakowy, ciekawy, przyznajemy, jako problem malarski, ale niewłaściwy. Gorszą stokroć jeszcze jest przesada i doszukiwanie się w danym osobniku większych właściwości psychicznych, niż one istnieją. „Artyści są genialni“ — pomyślał n. p. Samberger i malując swoich monachijskich kolegów stworzył szereg demonów, którzy genialnie się błyszczą, w rzeczywistości jednak, wcale nie genialnie wyglądają. Jeden z polskich młodych artystów, który przebywa w Paryżu, portretując znanego pisarza, tak przesadził w wydobyciu jego treści wewnętrznej, że znając twórczość owego pisarza, nie tylko nie możemy się jej dopatrzeć w konwulsyjnie powykęcanych rysach, lecz twarz jego jest odrażająca, jest to twarz chorego i niezdolnego do myślenia człowieka.

Niema poprostu miary jakiegś i zrozumienia, czem właściwie jest i powinien być portret.

To, co mówiliśmy o „portrecie stanowym“ nie jest znowu tak rzemieślniczym, tak krępującą indywidualność twórczą, takim ściągnięciem tej twórczości z wyżyn do poziomu strychulca, jakby się to na pierwszy rzut oka wydawało. Wiedzieli już o tem najwięksi mistrze Odrodzenia, wiedzieli Francuzi i Anglicy XVIII. stulecia, wiedzieli również i nasi wielcy malarze. Dla wielkich mistrzów nie istnieją normy, przepisy i formułki, nie istnieje żadna góra Athos, oni sami to, o czem mówiliśmy, rozumieją i umiejętnie stosują. W współczesnem malarstwie portretowem poza niepodobieństwem, na które nie pomogą żadne „najgłębsze“ tłómaczenia i zasłaniania się nietykalnością przekonań i indywidualnego patrzenia się na model (wyjaśniliśmy już, co rozumiemy przez podobieństwo, różniące się od martwego podobieństwa soczewki fotograficznej) istnieje naprawdę zanik dla tego, co Niemcy określają terminem „Standesporträt“. Szczególnie nasze panie z towarzystwa wiedzą o tem. Pragną one wyglądać takimi, jakimi są w rzeczywistości, a nie jak model, lub kokoty.

Ingres powiedział raz: „W sztuce nic nie jest trudniejszym, jak malowanie pięknej, młodej kobiety“. Wiedział on, dlaczego tak jest, zrobiwszy w tym kierunku cenne doświadczenia z Mme Riviére i piękną rzymianką (Mme Senones). Każda jest inna, inaczej pojęta i o każdej zaraz na pierwszy rzut oka można powiedzieć wiele ciekawych rzeczy...

Młodszy malarze bardzo chętnie malują portrety pięknych kobiet, tylko, że te kobiety nie wyglądają potem — pięknie. Byłoby istotnie rzeczą trudną, gdyby dziś jakiś zbieracz dzieł sztuki chciał założyć sobie galerję portretów pięknych kobiet współczesnych dobrych malarzy.

Tak jak obecnie sprawy się mają, tylko prawdziwi wielcy artyści mogą namalować dobry portret. Tylko oni spostrzegają istotę rzeczy: człowieka.

Największa przedmiotowość, to największy talent! Im większy artysta, tem posłuszniej oddaje się swemu zadaniu.



W malowaniu człowieka, całkiem poprostu idzie przede-wszystkiem o... człowieka i to jest istotą rzeczy; a nie środki malarskie, efekty. I tak być powinno. Samo się rozumie przez się, że nie należy sobie życzyć „specjalistów fachu“; to zawsze grozi sztuce obniżeniem. Ale myśląc o takim Halsie lub Velasquezie, nikt nie nazwie ich specjalistami tylko. Wszyscy znają skalę rozległości ich twórczego czynu. Nikt nie nazwie n. p. „specjalistą“ w ciasnych ramach tego pojęcia, takiego n. p. Rodakowskiego.

Potrzeba dobrej sztuki portretowej daje się coraz bardziej odczuwać w szerokich kolach. Te „szerokie“ jednak koła nie mogą iść zamawiać portretów swych do genialnych artystów, bo ich poprostu nie stać na to. Udają się więc oni do artystów mniej sławnych, nie bójmy się więc powiedzieć, średniej miary, tańszych. I tu właśnie czeka ich szereg zawodów, przedewszystkiem w pracowni młodszych — zawodów, o których wyżej już obszerniej wspominaliśmy. Nie mamy poprostu „średniego stanu“ w sztuce portretowej. Należy go stworzyć, powołać do życia, bo inaczej coraz większe zwycięstwa tanim kosztem odniesie wykwintny... fotograf.

Ale też ten „średni stan“ przedstawicieli sztuki portretowej musi jasno zdawać sobie sprawę z tego, że człowiek nie jest pejzażem lub martwą naturą, ale osobistością z ciała, krwi i popędów wewnętrznych, o takich a takich zarysach nosa, czoła, ust, uszu; że nie może być traktowany jak studjum barwne; że smak pewien jest tu konieczny i że sprytny chytry bankier nie jest... dystyngowanym księciem, a dama z towarzysztwa nie jest... wystrojoną kucharką, lub co gorsza, kokotą...

Potrzeba raz już kwestję postawić otwarcie bez oglądania się na... burzę w szklance wody, właśnie w imię prawdziwej sztuki i kultury, o których i podpisany może ma niejakię prawo powiedzieć, że mu leży na sercu i pragnie ich dla swego społeczeństwa. A to nasze społeczeństwo umie kochać sztukę i coraz więcej garnąć się do niej będzie. Rzeczą właśnie nie teoretycznych wywodów krytyka, lecz malarza jest wyrobić sobie tę publiczność, nauczyć ją smaku estetycznego.

I jakkolwiek smak ten jest u każdego odmienny, skąd popularne powiedzenie, że piękne jest to, co się komu podoba, można jednak wzbudzić właściwą, prawdziwą, estetyczną reakcję na piękno u szerokich mas.

I w dziedzinie zachowanie się estetycznego przyznać musimy wyrabianie się w kierunku pewnej doskonałości — pisze A. Werner-Silberstein — tak, jak to widzimy w innych dziedzinach, chociażbyśmy nie wierzyli, że każdego podnieść można do wysokiego stopnia kultury. Zdziałać to mogą właśnie artyści dobrymi dziełami. Nieprawdziwe jest twierdzenie, że niektóre jednostki są zupełnie pozbawione zdolności rozkoszy estetycznej dzisiaj, kiedy pisze się o przeżyciach estetycznych ptaków, a nawet koników polnych (vide G. Neumann, „Geschlecht und Kunst“, Lipsk 1899). Trzeba tylko tę zdolność pobudzić i rozwinąć, a nie przestraszać i odstraszać od niej dziełami lichymi. A takich dzieł właśnie w malarstwie portretowym jest dzisiaj niestety wiele.

I jeszcze jedno: po wojnie powstaną „nowi ludzie“, ruch na każdym polu wzrośnie, bogactwo się wzmoże, w różnych „salonach“ i „gabinetach“ nowych Krezusów będzie potrzeba właśnie portretów. Ci, którzy dawniej tak chętnie się fotografowali, zapragną mieć podobiznę „malowaną“. Otwiera się więc duże pole zbytu dla portrecistów. Ale jeśli portrety te, malowane nie przez genialnych mistrzów, będą znowu wszystkim innem, tylko nie... portretami, ci zamawiający widząc świetną choć rzemieślniczą pracę fotografów, robiących także „portrety“, przestaną zwracać się do artystów. Szkoda więc będzie obustronna.

Jest to w odniesieniu do wielkiej sztuki, która zawsze będzie poniekąd „arystokratyczną“, fakt drobny, ale z licznych względów lekceważyć go nie można.



PIOTR SKARGA W MALARSTWIE

(SZKIC POBIEŻNY W 300. ROCZNICĘ)

Osiński, kończąc rozprawę o życiu i pismach Piotra Skargi, czytana 13. lipca 1812 roku wobec Tadeusza Czackiego i licznych obywateli, przy rozpoczęciu rocznych popisów, wyrzekł te słowa:

„Wśród wizerunków tylu wielkich ludzi, zdobiących te księgi, zebrane ze wszystkich narodów świata, są popiersia Kopernika, Kochanowskiego i Sarbiewskiego. Dzieła polskie, te drogie pomniki, w których żyjemy i żyć mamy, są plonem rzadkiej gorliwości Twojej, Tadeuszu Czacki! Prawemu sercu swojemu i miłośnikom sławy narodowej przyjemne, zjednasz uczucia, kiedy rozkażesz ozdobić prace uczonych współziomków obrazem Skargi, sędziwego starca z tym napisem Warszewickiego Krzysztofa: *Videte ut linguam patriam praeservetis incolumem* („Pamiętajcie zachować nienaruszenie język ojczysty“). Postać szanowna wskrzesiciela mowy ojczystej przypominać będzie potomnym święte ich obowiązki“.

O tem przemówieniu pisze M. J. A. M. Dzieduszycki (Kraków 1850): „Śmierć Czackiego, która wkrótce potem nastąpiła, nie pozwoliła mu podobno odpowiedzieć tej odezwie. Była ona sprawiedliwym wyrazem powszechnego uczucia: bo postać Skargi powinna być widoczną wszędzie, gdzie tylko młodzież naszą wychowują. Powinna przewodniczyć wszystkim tem bardziej, że owe zasługi jego około języka i wymowy (na które Krzemieniecki nauczyciel z powołania swego głównie zwracał uwagę), nie stoją jeszcze bynajmniej na czele, nie stanowią przedniej części wieńca, który skroń jego zdobi, a z głębszego

poznania cnót jego i dążeń, wpływają dla nas daleko wyższe nauki i wnioski“.

Sztuka, która niejednokrotnie sięgała po temat do dziejów wielkich ludzi, nie mogła pominąć Skargi, który w historii naszego narodu tak potężnem znaczy się światłem.

Genjusz Skargi, jego piorunowa moc, wymagały też i genialnej ręki artysty, któryby potrafił mocą swego talentu wskrzesić nam tę jasną, wspaniałą postać tak, jak się nam ona zarysowuje na tle całego swojego życia i swojej natchnionej działalności. Pojąć, odczuć, zrozumieć Skargę mógł naturalnie tylko artysta-Polak, o równie wielkiem sercu i geniuszu — przedstawić go nie w teatralnej „pozie“, jako „wdzięczny temat“, ale z tą całą siłą wichrową, która biła z każdego jego słowa, z tą proroczą aureolą, jaką na niego wieki złożyły, w całej grozie i majestacie biczujących mów jego, karcących piorunowo „namiętności i nieprawości świata — jak mówi Krasiński — z wzniosłością nie ustępującą sile Bossueta“. W postać Skargi trzeba było wlać sumę natchnienia i uczucia największego, stanąć na chwilę z nim razem, boleć z nim nad upadkiem Polski. Malując go, trzeba było pokochać Polskę tak bardzo, jak on ją kochał.

Temat olbrzymi i bardzo niebezpieczny, jak niebezpieczną rzeczą byłoby w sztuce przedstawić Mickiewicza w kompozycji, na którą miałyby się złożyć całe życie i twórczość autora „Dziadów“. A Mickiewicz i Skarga w swoich działalnościach tak blisko siebie stoją. Prof. Tarnowski słusznie pisze w swojej Literaturze: „Jak Mickiewicz wypowiedział za Polskę porzeczniejszą wszystko, co ona czuła w swem nieszczęściu, tak za Polskę XVI. wieku wypowiedział Skarga to, co ona się dla siebie bała, co w sobie złego widziała“.

Takiego Skargę przedstawił nam Matejko.

Zanim przyjdziemy do niego, warto, choćby pobieżnie, przypatrzeć się postaci Skargi w malarstwie, długo przed mistrzem „Hołdu pruskiego“.

Autentycznego portretu jego prawdopodobnie nie posiadamy i nigdy nie będziemy mogli na pewno stwierdzić wszel-

kich domysłów i podań. Rostowski, wspomniawszy o jego po-grzebie, dodaje, „że wizerunek jego został na miedzi wyryty“ (*Effigiesque eius in aes incisa*). Rychcicki dodaje przy tem: „Mylnie to wytlómaczył sobie Ignacy Chodynicki i powiedział, że „zwłoki Skargi zostały pochowane z wizerunkiem na miedzi wyrytym“, (w „Dykcjonarzu uczonych Polaków“ tom III.), jakoby to był jakiś nagrobek, bo nikt podobnego wtenczas nie robił i żadnego o tem śladu nie masz“.

Wprawdzie nie wiemy, o jakim wizerunku mówi Rostowski, świadczy to jednak, że od bardzo już dawna istnieją wizerunki Skargi. Czy były one robione z natury, czy któryś z artystów znających kaznodzieję, robił go na pamięć, czy wreszcie były to dowolne kompozycje, w których nie szło o widoczną podobiznę, nic o tem nie wiemy, i dotąd jeszcze nie mamy źródeł, któreby to mogły stwierdzić.

Do najstarszych i bez zaprzeczenia najcenniejszych dokumentów ikonograficznych należy znajdujący się w zbiorach Pawlikowskich we Lwowie sztych, robiony przez Karola de Mallery, bardzo zdolnego rysownika i sztycharza, urodzonego w Antwerpii w roku 1630, a więc w kilkanaście lat po śmierci Skargi. Wielki kaznodzieja przedstawiony jest na nim w ten sposób, że zdaje się, iż stoi (postać zrobiona po kolana) przy stole, na którym znajduje się krucyfiks i książka. Jest zatopiony w modlitwie, twarz skupiona, spokojna, rozjaśniona jest jakimś błogiem szczęściem. W tyle za nim, na prawo, otwarte okno, przez które widać wnętrze gotyckiego kościoła. Na kazalnicy Skarga, który każe, na tronie pod baldachimem siedzi w koronie król, tyłem odwróceny do widza dostojnicy, senatorowie, twarzami lud. Podpis u dołu :

„*R. P. Petrus Skarga societatis Jesu Stefani ac Sigismunti III. regum Poloniae per triginta annos et amplius a sacris concionibus, morum integritate ac apostolico plane Spiritu ornatissimus. Obiit Cracoviae A. 1612 die 27. septemb., Anno aetatis suae 76, sepultus in regio templo collegio Cracovien: Societatis Jesu, dicato SS. aplis Petro et Paulo*“.

Czy Karol de Mallery był kiedy w Polsce, niewiadomo. Być może, bo malował świętych polskich: Jacka, Stanisława Kostkę, Hozjusza i kilka jeszcze innych rzeczy ściśle z Polską związanych. Prawdopodobniejszem jest jednak, że do Polski nigdy nie zawitał, a jak legenda mówi, nigdy nie widział na oczy Skargę. Musiał więc ktoś u niego poprostu zamówić sztych, przysyłając mu może wizerunek, zrobiony za życia, który potem bezpowrotnie zagaął.

Jeśli zatem idzie o domniemaną podobiznę Skargi, to na razie musimy przyjąć, iż kto wie, czy najbliższą prawdy nie jest ten istotnie bezcenny, czcigodny sztych mistrza z Antwerpji.

Potem następuje kilka sztychów robionych pod widocznym wpływem Mallery'ego.

O niezmiernie ciekawym portrecie Skargi czytamy w „Dodatku tygodniowym“ do „Gazety Lwowskiej“ z dnia 24. lipca 1852. Felicjan Łobeski, tyle zasłużony kronikarz sztuki polskiej w kościołach lwowskich, pisze, że w kościele N. P. Maryi Śnieżnej, po prawej stronie nad stallami, niedaleko nagrobka ks. Franciszka Durskiego wisi portret Skargi. „Kształt portretu, jak i wszystkie poprzednie (portrety w tym kościele) okrągły, malowany olejno, półpostać nieco pomniejszona, szata czarna, jezuicka, w lewej ręce książka, twarz dosyć młoda; wyraz łagodny, płeć i włosy są ciemne. Herb Radwan ¹⁾. Portret wiele już zniszczony; lecz jeszcze dosyć wyrazisty. Z niego to podobno już wielokrotnie robiono odwzory.

¹⁾ W Niesieckim pod herbem Radwan nie znajdujemy ani Skargi, ani rodziny Pawęskich; ale pod wyrazem Pawęcki w tomie III. str. 566 czytamy: „Pawęcki herbu Radwan w Województwie Krakowskim. Wawrzyniec Pawęcki Komornik i Pisarz Krakowski, nobilitowany od Zygmunta III. Króla Polskiego, od Cikowskiego Stanisława do herbu Radwan przyjęty, człowiek godny i w prawie umiętny, miał żon dwie, pierwszą Giebułtowską herbu Berszten, córkę Kaspra, drugą po niej Frydrychowską, z drugą zostawił potomstwo, umarł r. 1620 Boron“. — Czy rodzina Pawęckich a Pawęskich, jest jedną i tą samą, zostaje do osądzenia.

Pod spodem jest napis:

„Venbis Petrus Skarga ex canonico contianatore Leopoliensi factus religiosus s. j. Stephani, Sigismundi III. regum Poloniae theologus, haeresis domitor, Sarmatiae apostolus. Obiit Christi redemptoris anno 1612.“

Rychcicki w dziele swoim zastanawia się, skąd portret ten mógł się dostać do kościoła P. M. Śnieżnej: „Czytamy w „Rocznikach miasta Lwowa Jana Tomasza Józefowicza“, że gdy w 1697 r. archidjakon Konstanty Mrozowicki nową dla katedry sprawił kazalnicę, „dawniejsza, która Marcin Laterna, męczennik Bałtyku i sławny ów Skarga, niegdyś kanonik nasz i tylu innych Kaznodzieji potem czoła swego, jakby jakim klejnotem przyozdobiąło, do kościoła Panny Maryi za bramą Krakowską przeniesioną została“. Być więc może, iż wtenczas także jako uzupełniający przydatek i powyższy pomnik naszego kapłana przeszedł z nowej katedry do dawnej“.

Dzięki uprzejmości śp. ks. kanonika Chęcińskiego, proboszcza parafii N. P. Maryi Śnieżnej (gorącego miłośnika dawnych zabytków, których jest wiele u niego), mogłem przeprowadzić badania na miejscu. Otóż mimo zapewnień p. Stosława w „Świecie“ (rok 1911, Nr. 52), który pisał o tym portrecie i twierdził, że jest on w kościółku N. P. Maryi Śnieżnej, śladu dziś tam po nim nie ma. Istnieje tylko pomnik ks. Duralskiego z portretem jego malowanym *alfresco*, ale portretu Skargi, który miał wisieć obok niego, nie ma i nie było go już dawno. Ks. Chęciński, który szlachetnie zachłanny był na wszystkie zabytki kościółka, kochał je i otaczał gorącą opieką, nic o nim nie wiedział. Gdzie się obecnie znajduje, piszący te słowa również nie wie.

Ciekawym jest również sztych J. F. Mylius, robiony w Warszawie. Mylius żył w pierwszej połowie XVIII. wieku. Skarga stoi (po kolana) obrócony na prawo od patrzącego przed stołem i modli się z otwartej księgi. Za nim dwie kolumny i suta draperja. Sztych ma kształt owalnego medaljonu i ma napis u spodu:

V. P. Skarga, soc. Jesu, Stephano ac Sigismundo III. regibus Poloniae a sacris contionibus, vir spiritu apostolico ac morum integritate ornatiss. Obiit Cracoviae V. cal. oct. A. R. S. CIC IDCXII. aetat. suae, A^o LXXVI“.

(W zbiorach Pawlikowskich).

Jak wyglądał portret Skargi z kościoła N. P. Maryi Śnieżnej, mówi o tem kopia, robiona w Augsburgu przez doskonałego rysownika i sztycharza, Filipa Jędrzeja Kiliana (1714—1759), który cieszył się względami Augusta III. i wiele dla niego pracował. Portret jest kształtu owalnego (medalion), Skarga zrobiony jest po piersi. Na ramach jest napis: *Ven Pater Petrus — Skarga Polonus*. Nad medalionem orzeł, trzymający w dziobie szeroką wstęgę z napisem: *Verbum ipsius quasi facula ardebat*. Pod medalionem na odcinku, ozdobionym liśćmi, napis podobny do tego, jak był na obrazie w kościele P. Maryi we Lwowie.

W wydaniu wileńskim „Żywotów świętych“ w r. 1747 wychodzi sztych Fr. Balcewicza.

Następują potem sztychy i portrety, które nie przynoszą nic nowego i powtarzają z mniej lub więcej szczęśliwemi odmianami, dawniejsze wizerunki.

W dziele Alojzego Osińskiego „Dzieje panowania Zygmunta III.“ jest portret Skargi, rysowany przez H. Paszkowskiego, a rytowany przez Jana Mansfelda.

Michał Stachowicz w Krakowie odrysował Skargę z obrazu olejnego Arcybractwa Miłosierdzia, a Sebastyan Langier odrytował to w Wiedniu z podpisem:

„X. Piotr Skarga Pawęski, Zgromadzenia Jezusowego. Dn. 7. października r. 1584 Bractwa Miłosierdzia i Banku Pobożnego założyciel. W Mazowszu r. 1536 urodzony, w Krakowie dn. 27. września r. 1612 zmarły“.

Piotr Bartynowski, ponieważ wizerunek ten, przedstawiający Skargę po pas, „niezupełnie był podobnym do wzoru“ — jak pisze Rychcicki — kazał odrysować lepiej cały obraz i wylitografować w Berlinie w zakładzie L. Sachsa i Spółki z podpisem:

„X. Piotr Skarga Pawęski, członek zgromadzenia Ojców Jezuitów, założyciel Archikonfraternii Miłosierdzia i Banku Pobożnego w Krakowie, od dn. 7. paźdz. 1584 istniejącego. Urodzony 1536 r. w Mazowszu, zmarły dn. 27. września 1612 w Krakowie“.

Ten sam też portret zdobi dzieło M. J. A. Rychcickiego o Skardze. (Kraków, 1850).

Wcale dobry jest również sztych Klitscha.

W nieocenionym zbiorze Pawlikowskich istnieje mniejsza litografia z podpisem „Piotr Skarga“ i monogramem litografa M. H.

Ze znanych litograficznych wizerunków Skargi, wymienić należy między innymi litografje Salba, Lipnickiego, Rusieckiego, T. Maleszewskiego.

Z powodu 250 jubileuszu Skargi wydała drukarnia „Czasu“ dość rozpowszechniony światłodruk z wizerunkiem kaznodziei.

Do bardzo ciekawych portretów wielkiego kaznodziei należy portret olejny, wiszący w sali Arcybractwa Miłosierdzia w Krakowie.

Portret olejny w kapitule gnieźnieńskiej jest zupełnie odmienny od reszty, przedstawia Skargę w komży i stule z książką, przyciśniętą do serca.

W roku 1844 Piotr Bartynowski, prezes Trybunału wyższej instancji w Krakowie, razem z Arcybractwem wznosi w kościele ŚŚ. Piotra i Pawła pomnik Skardze, który robił rzeźbiarz Jan Galli, Krakowianin. Na tym pomniku na okrągłej, złoconej blasze umieszczono wizerunek Skargi, malowany olejno, z następującym napisem:

„Xiądz Piotr Skarga Pawęski — urodzony r. 1536 w Mazowszu — kaznodzieja króla Zygmunta III. — Założyciel Arcybractwa Miłosierdzia i Banku Pobożnego — którego cnót i zasług pochwała w czynach i pismach jego jest zawarta — Zmarły dnia 27. września 1612 w Krakowie — w tej świątyni spoczywa — Arcybractwo Miłosierdzia — i Banku Pobożnego, Patryarsze swemu — Pomnik ten w r. 1844 położyło“.

Poniżej podpis:

Jan Galli, rzeźbiarz, Krakowianin.

W kolegiatach jezuickich istnieje kilka „portretów“ Skargi, do ciekawszych należy znajdujący się obecnie w seminarjum wrocławskim, a pochodzący z Kolegium jezuickiego w Kaliszu. Twarz Skargi dość ponura, czoło sfałdowane, oczy białe przed siebie; na brodę opadają sarmackie wąsy.

W Połocku — jak wspomina Rastawiecki — w temże kolegium jezuickim był także portret Skargi naturalnej wielkości, malowany przez Szymona Czechowicza około 1770 r., w czasie dwuletniego pobytu jego tamże. Lecz w czasie wojny napoleońskiej, w 1812 roku, wraz z wielu innemi dziełami sztuki został spalony, podobnie jak i portret króla Stefana Batorego, wykonany przez tego malarza. Inne obrazy z galerji akademickiej w Połocku, ocalały na razie, poszły w rozsypkę i poniewierkę, gdy kolegium z klasztorem zajęte zostały na korpus kadetów.

W Lublinie, w zbiorze ks. prałata Pruszkowskiego znajduje się portret Skargi, wprawdzie nie oryginał, ale dobra kopia z niezwykłego, jak należy przypuszczać, oryginału. Oryginał był prawdopodobnie wzorem do sztychowanego portreciku z dzieła Niemcewicza p. t. „Dzieje panowania Zygmunta III.“. O obrazie tym pisze w „Tygodniku Ilustrowanym“ p. Józef Smoliński :

„Portret w rozmiarze 76 na □ 58 cm., jest namalowany olejno na płótnie. Jak to widać, kopiowany był z dzieła kapitalnego, będącego niepospolitym okazem malarstwa portretowego w Polsce. Malarz-kopista, mając do czynienia z dziełem subtelnem, miał wiele trudności z powtórzeniem pierwowzoru, gdyż używał nadmiernie laserunków, wskutek czego obraz zczerniał. W jakiej mierze wywiązał się z zadania, czy powtórzył wiernie podobieństwo, na pewno twierdzić i określić nie możemy, nie znając oryginału; jednakże z tego, co widzimy, w zestawieniu ze sztychem H. Paszkowskiego (w wyżej wspomnianem dziele J. U. Niemcewicza), wzorowanym na oryginale, jest to jedno i to samo, z tą tylko różnicą, że w reprodukcji sztychowanej jest ramka w stylu Ludwika XVI. z owalnym wykrojem, napisem u dołu i emblematami nauki. Rysunek portre-

ciku sztychowanego, traktowany sposobem szagrinowym, jest mocno zmodernizowany na sposób ludwikowski. Włosy zwinięte w loki, jakich Skarga na pewno nie nosił. Strój jest źle powtórzony, bo zamiast sukni z peleryną zakonną, sztycharz narysował ubranie z XVIII. wieku, przypominające krojem francuski mundur któregoś z województw, z krawatem w rodzaju żabotu.

Na naszym portrecie mamy przedstawionego młodego mężczyznę w pełnej sile wieku, o pociągłych rysach twarzy, znamionujących hart i siłę woli. Indywidualna inteligencja przemawia do nas z myślącego czoła, z pod brwi silnie rozwiniętych, łukowo zakreślonych (cecha celowej przedsiębiorczości), patrzą na nas ciemne, bystre i rozumne, w ładnej oprawie oczy, nos prosty, sarmacki, szczęka dolna silnie rozwinięta, charakterystyczne duże usta z wyrazem energii i satanicznego sarkazmu, okolone lekkim zarostem ciemnobłond, składają się na niepowszedni typ osobnika, wyprzedzający w Polsce swój wiek.

Znamienne linie ostrych rysów twarzy, ułatwiły artyście współczesnemu pochwycenie podobieństwa w całym tego słowa znaczeniu, następnie powtórzonego nam przez sumiennego kopistę, który w swej ścisłości przepisał z oryginału i napis łaciński: „*Vos estis lux mundi*“...

Wszystkie te jednak „portrety“ nie były zdaje się robione ani z natury (dawniejsze), ani podług pewnego wiarygodnego wizerunku. Być może, że Skarga nigdy nie był portretowany, albo też pierwszy jego portret nie jest znany. Autentycznych więc rysów jego według wszelkiego prawdopodobieństwa nie mamy, choć znowu wielka ilość starych sztychów każe przypuszczać, że kto wie, czy kto ze współczesnych mu, jeśli go nie portretował, to robił go na pamięć, więc coś z podobieństwa natchnionej jego twarzy musiał uchwycić.

Nad kwestją tą wartoby się bliżej zastanowić, na co nie mamy miejsca w krótkim, pobieżnym szkicu.

Najbardziej rozpowszechniona podobizna Skargi jest z genialnego płótna Matejki, który po raz pierwszy w sztuce naszej wprowadził Skargę takiego, jakiego znamy z pism jego.

Arcymistrz polski musiał znać sztychy i malowidła, przedstawiające Skargę, gdyż w liniach głowy i twarzy znać tu i ówdzie dalekie, słabe reminiscencje — w całości jednak stworzył on pierwszy w sztuce polskiej pewien, jeśli się tak można wyrazić, typ, który potem inni artyści w kompozycjach swoich, przedstawiających Skargę, powtarzali. Twarz to pociągła, sucha, ascetyczna, o pysznem czole z rozwianymi włosami, o orlim nosie i oczach, osadzonych głęboko, przenikliwych, natchnionych.

Powtarzać treść obrazu zbyt często, wszakże go zna prawie każde dziecko polskie. Zamiast powtarzania tylokrotnych opisów, lepiej przypomnieć to, co świetnie pisze o nim Witkiewicz, autor pięknego dzieła o Matejce:

„Potężne uczucie Skargi znalazło tej samej miary uczucie w duszy Matejki, która, posługując się nie słowem, lecz obrazem, dla wyrażenia siebie, ujęła całą treść historii w jednym zjawisku, w jednym widzeniu. Ponad tem, co Matejko wiedział i co myślał o historii Polski, panowało jego uczucie, tak wielkie, jednolite, iż się stało siłą, syntetyzującą cały ten ogrom pojęć, które muszą powstawać w umyśle historyka, a które leżą poza granicami malarskich środków wypowiedzenia się człowieka. Malując Skargę, Matejko malował nie ilustrację do historii polskiej, lecz to, co on — Matejko — czuł wobec tej historii. Prawda, gromadzi on już w tym obrazie postacie, będące symbolami tych sił, które doprowadzą do spełnienia się proroctwa Skargi; nazwiska ich są wypisane w katalogu, ale w obrazie są one tylko słuchaczami, na których twarzach wyryła się jedynie treść ich uczuć i myśli — ich win i zasług. Nad wszystkim panują słowa Skargi, a nad Skargą i wszystkim panuje malarska wyobraźnia Matejki, malarska, nie wyobraźnia historjografa, nie idea proroka, nauczyciela, czy kierownika narodu.

W „Skardze“ objawiły się siły jego talentu, jego uczucia, któremi zdobył sobie w narodzie stanowisko zobowiązujące, jak jemu i innym się zdawało, do służby narodowej tą bronią, jaką miał — to jest malarstwem, które się stało powołaniem

obywatelskiem, poddało się przymusowi zewnętrznego obowiązku“.

Czuje się to wszystko w obrazie Matejki, który jest malowany jakby jakąś nadludzką siłą; tyle w nim uczucia, tyle grozy i potęgi. Mimowoli człowiekowi oczy wychodzą z przejęcia się, jak temu Janowi Zamoyskiemu na obrazie, który przeżanem i oczyma patrzy jakby w przyszłą przepaść Polski.

Genjuszowi proroka polskiego wystawił pomnik geniusz polskiego artysty tak wielki, tak wspaniały, że stał się on własnością narodową, jednym z najcenniejszych klejnotów, których nikt nam odebrać nie może.

Kazania Skargi powinno się czytać wobec tego wichrowego płótna, wtedy tem lepiej je się rozumie, tem głębiej czuje i tem słuszniej widzi, ile w nich było prawdy i jasnowidzenia.

Matejko zrobił początek — wprowadził postać Skargi do malarstwa polskiego. Został on też jedynym, którego nikt nie prześcignął.

Za nim poszli i inni — „temat“ bowiem tak przedstawiony, musiał każdego pociągnąć. Skarga przed nim malowany nie wiele przeważnie mówi.

Dylczyński Cypryan (ur. w Warszawie 1836) maluje duży obraz olejny p. t. „X. Piotr Skarga świadkiem testamentu Zygmunta III.“; maluje Skargę Gierdziejewski Ignacy (ur. 1826, um. 26. listopada 1860). Nauczyciel i przyjaciel Matejki, pierwszy dyrektor Muzeum narodowego (ur. 1828, um. 1900) Łuszczkiewicz Władysław, tworzy obraz historyczny p. t. „Ksiądz Piotr Skarga, S. J. obraz z życia tego wielkiego męża, przedstawiający zdarzenie przy kościele św. Barbary w Krakowie, które dało powód do założenia Bractwa Miłosierdzia i Banku pobożnego w r. 1584. dotąd istniejących“. Znajdujemy jeszcze Skargę w obrazach Bryniarskiego Zdzisława (ur. 1829), Alchimowicza Kazimierza (ur. 1840) „Skarga Pawęski i Matejko w pozagrobowym życiu (apoteoza dwóch genjuszów)“ w świetnym płótnie Brandta i niewielu jeszcze innych.

Piękne, znane malowidło Pochwalskiego znajduje się na plafonie Banku Pobożnego w Krakowie. Twarz podobna do

twarży Skargi Matejki, postać wychudzona, ascetyczna, przepojona ogniem wewnętrznym, na ramionach zwisający płaszcz. Grupy poboczne dość stereotypowe (jak cokolwiek stereotypową jest kompozycja cała). Sam jednak Skarga jest świetny.

Obok Skargi stoi Mikołaj Zebrzydowski, wojewoda krakowski, i Dorota Barzyna, wojewodzina krakowska, pierwsi którzy ugruntowali byt Arcybractwa. W plafonie tym — jak podaje ks. Sygański — wyzyskana jest legenda, że stolarka Walenta, której dzieci z głodu umierały, rzuciła się do stóp Skargi, błagając go o miłosierdzie. Kaznodzieja królów i król kaznodziejów przygarnął ją z miłością i wyrwał z nędzy.

Do współczesnych, bardzo ładnych i pełnej siły kompozycji, należy obraz artysty lwowskiego, St. Batowskiego. Obraz alegoryczny przedstawia Skargę gromiącego rozluźnienie obyczajów w Polsce i przepowiadającego tej Polsce upadek i niewolę. Znaczna siła jest w samej postaci kaznodziei, który suchą dłonią szarpie okowy zawieszzone na szyi, a drugą jakby w przepaść wali, na zatrąte, hańbiących synów Ojczyzny. Za królem Zygmuntem, który upadł na klęczki pod brzemieniem piorunowych słów świętego męża, obraz rozhulanej, zdeprawowanej Polski, za nim smutny korowód pędzonych w niewolę sromotną, półnagich postaci.

Wszystko to na tle pożogi chylącej się ku upadkowi Polski.

Mimo całej alegorii obrazu, uwaga skupia się na samej postaci Skargi, ujętej z wielką plastyką, a bez pozy teatralnej, w twarzy przypominającej wprawdzie twarz kaznodziei Matejki, ale mówiącej inaczej, z wyraźniejszą jeszcze może furją.



KAZIMIERZ CHŁĘDOWSKI

Nielicznych mamy w Polsce badaczy, uczonych, których książki cieszyłyby się taką poczytnością, co dzieła Chłędowskiego. Tajemnicą tej doprawdy niebywalej u nas poczytności dzieł o ogromnych rozmiarach, poczytności, która przy każdym nowem dziele znakomitego pisarza wzrasta, jest nietylko sam temat, tak stosunkowo mało u nas poruszany, ale i sposób przedstawienia. Chłędowski to nie tylko uczony, ale poeta, który potrafi z najzawilszej nawet „kwestji“ historycznej zrobić nie niemiecko-nudny traktat filozoficzny, lecz przedstawić rzecz gruntownie, wszechstronnie, na podstawie wszystkich możliwych źródeł, które zna doskonale i zgłębił, w sposób tak plastyczny, oryginalny, pod względem artystycznym tak świetnie, iż najmniejszy drobiazg urasta pod jego piórem w rzecz piękną, indywidualną, z tą nieocenioną właściwością talentu, który na wszystkim, czego się tknie, wyciska swe piętno. Jeden z recenzentów niemieckich (dzieła Chłędowskiego mają w Niemczech po 3 wydania — prócz tego tłumaczone są na angielskie, włoskie i t. d.) słusznie powiedział: „Diesen Stil macht ihm keiner nach“. Pisarze tacy, jak genialny autor „Sieny“, „Dworu w Ferrarze“, „Ludzi Odrodzenia“, „Baroku“, „Rococo we Włoszech“, „Historij Neapolitańskich“, gdyby pisali nawet o... uprawie ziemniaków, byłiby rozchwytywani. Cóż dopiero jeśli za temat jego książek służy sztuka i kultura, a więc sprawy najbezpośredniej dotykające inteligentny ogół (jednych z przekonania i upodobania, drugich dla mody). To też nie dziw, że potężne dzieła jego rozchodzą się do dwu lat w dwu lub trzech wydaniach, tłumaczone są na obce języki. Każdy w nich coś znajdzie: uczony materiał pierwszorzędny i nowy oryginalny

sposób tłumaczenia pewnych przejawów sztuki, inteligentny czytelnik całą kopalnię wiadomości z historii kultury, przeciętny zaś połykacz książek szereg obrazów przepysznych, które subtelna ręka autora wyczarowała z przeszłości w sposób tak barwny i żywy, że czyta się je jak rzetelne dzieło czystej sztuki.

Nieocenioną zasługą Chłędowskiego zostanie — podkreślić to należy — że on bodaj czy nie pierwszy nauczył szerszy ogół czytających brać się do dzieł poważnych, „ciężkich“, do książek, które z natury swojej treści odstraszały dawniej „suchym“ tematem i objętością. Trzeba pamiętać, że ta ostatnia okoliczność odgrywa u nas również ważną rolę. Dzieła Chłędowskiego ważą... kilogramy, formatem przypominają mszały, mówią o sztuce i historii, a przecież dobijają się o nie nakładcy u nas i zagranicą, bo wiedzą, że w ogromnie szybkim czasie poznikają im one z półek księgarskich. Jest to doprawdy fakt, który sam za siebie mówi.

Podobnie jak Burckhardt, Chłędowski, umie ułożyć plan architektoniczny, w którym wszystko zdąży do jednego celu, do jednej formy, w której wszystko logicznie się spaja. Jego świetny talent pisarski odtwarza ludzi i ich epokę tak dosadnie i plastycznie, że przy czytaniu widzi się ich prawie. Dla łatwiejszego wprowadzenia czytelnika w omawianą epokę, kreśli autor i wysuwa naprzód poszczególne osobistości, starając się, aby opowiadania o tych osobistościach tak się wiązały, żeby nie było wielkich przerw w skreśleniu całego obrazu Odrodzenia, Baroku lub Rokoka.

Niema w dziełach jego miejsc suchych i nudnych. Zawile nieraz i trudne do rozwiązania problemy sztuki i kultury — ujęte są rzeczywiście w formę poważną a tak lekką, barwną, że czyta się je prawie jak utwór beletrystyczny. W Chłędowskim tkwi wielki artysta, który wybiera przedmiot najzawilszy, najbardziej subtelny i oddaje go z mocą i pewnością, jakie książki jego czynią prawdziwie rzeczą twórczą i natchnionem dziełem sztuki. Jest w nim i erudycja zgoła niezwykła, własny, indywidualny pogląd i sąd, logika i trafność w ujmowaniu nieznanych dotychczas rzeczy, zdolność przekonywania —

a pozatem werwa pisarza, którego przejmuję roztrząsany temat i zdolność koncentracyjna, z jaką chwyta i oddaje w kilku nieraz słowach istotne rysy fizjognomji czy to poszczególnych postaci, czy też danego okresu.

A poza tem jeszcze jedno: odwaga w wypowiedaniu swego zdania, odwaga nie krępująca się niczem i nikim, jak przystało na uczonego, któremu dla żadnych względów przemilczać lub „upiększać“ czegoś lub kogoś nie wolno. Jest to konieczność, od której zwłaszcza w Odrodzeniu lub Baroku nie wolno pisarzowi odstąpić pod grozą przekręcania prawdy historycznej. Dlatego też „zarzut“, który niektórzy z powołanych lub niepowołanych krytyków podnosili, że autor za dużo pisze o zbrodniczych czynach poszczególnych jednostek ówczesnych czasów, nie wytrzymuje krytyki.

Pojęcie zresztą zbrodni, przestępstwa, zmieniło się bardzo od czasów takiego n. p. Borgii.

Zmieniły się czasy, zmienili się ludzie, przekształciły się, uszlachetniły, wysubtelniły uczucia ludzkie.

Człowiek XVI. czy XVII. stulecia i człowiek XX. wieku, to cała przepaść pojmowania świata i życia, które nie było w takiej cenie, jak dzisiaj. Pamiętniki takiego n. p. Benvenuto Celliniego to opis szeregu łotrów i zbrodni, na które inaczej patrzono wtenczas. Dzisiejszemu artyście, czytającemu je, włosy ze strachu się jeżą i mimowoli oblicza w myślach, ile razy ten genialny, awanturniczny mistrz powinien wisieć. Dziś nawet „kolega po dłucie“ nie miażdżyłby nosa rywalowi, za to, że jest sławniejszym od niego, jak się to stało Michałowi Aniołowi. Proste, gwałtowne namiętności ludzkie wypowiadały się w również prosty gwałtowny sposób, Wszystko jedno, czy to była uświęcona głowa, książę, artysta, czy kupiec. I inaczej być nie mogło! Jeszcze specjalnie we Włoszech! Trzeba znać to środowisko, to całe mnóstwo państewek udzielnych, staczających ustawiczne walki na śmierć i życie, tych ludzi, jacy się urabiali w specjalnej atmosferze krwi, pożądliwości, pragnienia imponowania, szychu, blichtru i bezgranicznego prawie ukochania sztuki, która była im potrzebna do życia, jakie w krwi odzie-

dziczyli wraz z innemi właściwościami po genialnych swoich przodkach — ten cały tworzący się na gruzach dawnej świetności świat, złożony z najsprzecznějších uczuć i skłonności, które nie miały jeszcze czasu rozwinąć się w jednolity całokształt, nie potrafiły jeszcze pokrywać swoich czynów obłudą, kłamstwem, cynicznymi wykrętami, wyszukaną niby polityką, tym całym aparatem, jakim rozporządza dzisiejsza... cywilizacja. Człowiek Odrodzenia czy Baroku bez długich wywodów i ceregieli sądowych sam sobie wymierzał sprawiedliwość, jeżeli błdził, to otwarcie, jeżeli był zbrodniarzem, to w wielkim stylu. Zresztą pojęcie zbrodni i przestępstwa chyba bardzo się od tego czasu zmieniło; to co dziś czytamy nieomal z przerażeniem, było podówczas często rzeczą jeśli nie zwykłą, to przeciętną — kodeks sądowy inaczej funkcjonował, niż dzisiaj!... Trzeba się wżyć w epokę, poznać ludzi, ich charaktery i zwyczaje. Od tego jest inteligentny czytelnik, żeby potrafił należycie ocenić to, co czyta i ówczesnych historyj nie przykrawywał do dzisiejszych czasów. Dzieł naukowych nie pisze się zresztą dla dzieci. Najznakomitsza książka lekarska może również przynieść nieobliczalne szkody nieletniemu lub niedoświadczonemu czytelnikowi.

Że Chłędowski musi często pisać o czynach niezbyt chlubnych ludzi, których oddalenie wieków a często i ich dzieła, wyszlachetniły, rozgrzeszyły z niejednego błędu, że nie wolno mu przemilczeć niczego, jak nie wolno tego takiemu n. p. badaczowi przyrody, wogóle nikomu, kto pisze dzieło naukowe i że tego nie robi, to jest jego zasługą i nikogo to dziwić nie powinno. Czy historyk powstania polskiego pisząc dzieło swoje może przemilczeć obok świetlanych, czystych postaci, tych, którzy hańbą okryli piękne imię nasze? Tembardziej więc tu, gdzie i czasy były inne i ludzie tak zupełnie inni!

Co innego jeśli się wyszukuje specjalnie te ciemne strony, aby coś zohydzić, a co innego pisać prawdę, konieczną do wytworzenia całokształtu pojęć o całej epoce, ludziach w niej wyrosłych, kulturze i sztuce. Wszakżeż Pastor w pomnikowym swem dziele (*Geschichte der Päpste*) nie przemilcza również

niczego. Trzeba chcieć i umieć oddzielić poszczególne jednostki, a choćby i pojedynczego człowieka od dzieła jego, które może pięknnością swoją przewyższać o całe niebo naturę jego i pewne skłonności. Rzeczą pisarza, krytyka, jest przedstawić prawdę, ale w ten sposób, aby w tej prawdzie zamykał się cały człowiek i całe jego dzieło, bez względu z jakich pobudek zostało stworzone. Krytyka, to nie plotkowanie, tylko rozróżnienie. I w tem mieści się cała odpowiedź na to, czy koniecznem (?) jest w dziełach Chłędowskiego to nagromadzenie złych czynów ludzi tych czasów, opisywanie wszystkich zbrodni i przestępstw. Bez tego czy możnaby wszechstronnie poznać tych ludzi, wytłómaczyć często ich plany, zamiary, dzieła, tak częstokroć ze sobą sprzeczne, jak sprzeczną i ciągle kłójącą się z sobą była ich natura. Czy możnaby sumiennie przedstawić cały ten okres wielkich, niepospolitych umysłów i twórców, którzy życie brali tak, jak im się nastroczało, bez obłądek, otwarcie, brutalnie?

A powiada Ernest Hello, że „krytyka jest sumieniem sztuki...”

Prawda, szczerłość, świetny dar przedstawiania, miejscami prawie monumentalna plastyka, święci w dziełach znakomitego pisarza trjumfy.

Poszczególne rozdziały we wszystkich dziełach Chłędowskiego tworzą niejednokrotnie same dla siebie pyszne studia i każdy z nich byłby powodem do wdzięczności dla tego niezwykłego, o benedyktyńskiej cierpliwości pisarza, przesadnie skromnego, który nawet nie wiedział, jak się przekonałem, jak go wysoko ceni zagranica. Nie miał czasu na to, zajęty ustawicznie pracą ogromną i wytężającą.

Chłędowskiego, mieszkającego stale w Wiedniu, po przejściu na emeryturę jako minister Galicji, poznałem przed kilku laty w drodze powrotnej z jakiejś włości po Włoszech. Chętnie widział u siebie w swojej przepięknej pracowni przy Allee-gasse każdego kochającego i interesującego się sztuką i kulturą. Wykwintny, żywy, o dobrych, dziwnie młodych oczach, przystępny, jedyny do rad i wskazówek, bez cienia jakby jakiejś

wyższości profesorskiej, zmusza po prostu do sympatii i swobody w rozmowie. Jak każdy prawdziwie wielki człowiek!

Podczas mego u niego pobytu pochwyliłem sposobność, że na stole leżała książka C. Poznańskiego „Rzeźba XIX. i XX. wieku“, o której Chłędowski dawniej już pochlebnie się wyraził i zapytałem się go, jakie jest jego zdanie o nowożytniej rzeźbie i o jej stosunku do rzeźby starożytnej. Autor „Sieny“ odpowiedział mi mniej więcej w ten sposób:

„Od młodości miałem usposobienie trochę skłonne do niewierzenia w to, w co się wierzy powszechnie, do przekorzarzania się z opinią. Na gorącym uczynku w tej mierze schwyliłem się w neapolitańskim Muzeum, bogatem, jak mało inne w starożytne rzeźby. Tam stoi Venus Kallipygos, tam kapuańska Psyche i farnezyjska Junona, tam się znajdują torsy Bacchusa i Wenery, tam wreszcie tyle razy opisywana grupa Byka farnezyjskiego. Ile razy się patrzę na te marmury i bronzы, zawsze przychodzi mi na myśl pytanie, czy my ludzie XX. wieku, nie przeceniamy starożytnej sztuki na niekorzyść naszej własnej, czy ze zbytniego uwielbienia dla starożytności nie przeceniamy piękności, jakie mianowicie wydała w rzeźbie chrześcijańska cywilizacja. Od czasu Winkelmanna i Goethego, tak nauczyliśmy się powtarzać: „starożytna rzeźba“, „starożytna rzeźba“, że często niesprawiedliwie, bez zastanowienia się i głębszego przekonania, ruszamy prawie ramionami nad dłutami Houdona, Bary'ego, Falguière'a. a nawet Rodin'a. Winkelmann i Goethe żyli jeszcze w czasach, w których bardzo trudno było porównywać dzieła sztuki, po pierwsze bowiem nie znano jeszcze fotografii, powtóre przenoszenie się z miejsca na miejsce było bardzo utrudnione. Wrażenie, jakie się mogło mieć n. p. po oglądnięciu jakiegoś posągu z czasów romańskich we Francji, zatarło się mniej więcej po latach kilku, kiedy się miało sposobność po długich trudach, dojechać weturynem do Rzymu i widzieć Laokoona.

Dzisiaj w przeciągu trzech dni można być i w Luwrze i w Watykanie, wrażenia się zbliżyły, porównania stały się łatwiejsze, a nieocenieni Braun i Alinari wszędzie nam towarzyszą.

Zresztą za życia owych sławnych znawców sztuki, nie istniała jeszcze nowsza rzeźba, mianowicie rzeźba francuska, na co się zazwyczaj nie uważa, gdy się z namaszczeniem „za panią matką“ mówi: „niedościgniona rzeźba starożytna“.

Nasz Józef Kremer powtarzał nieraz, że gdy karzeł stanie na barkach olbrzyma, wydaje się wyższym, aniżeli olbrzym.

Olbrzymem miała być grecka i rzymska rzeźba.

Otóż porównanie to nie dopisuje, podobnie, jak większa część porównań, a ani chwili nie wahamy się powiedzieć, że sztuka nowożytna najzupełniej jest godna stać obok starożytnych mistrzów! Zasługą Greków jest bezsprzecznie, że położyli fundamenta pod działalność artystyczną przyszłych wieków, ale i ich sztuka nie narodziła się ni stąd, ni zowąd, lecz miała swe podstawy w egipskiej i assyryjskiej sztuce.

Jeżeli jednak postawimy dzisiaj, dajmy na to, Falguière'a „Kobietę z pawiem“, której rycinę mamy w dziele p. Poznańskiego, obok Wenus medycejskiej, to chociaż zupełnie inne pojęcie piękna wieje z jednej i z drugiej postaci, przecież mistrz francuski zupełnie nie będzie się potrzebował wstydzić swego starożytnego poprzednika.

O to mi właśnie idzie, żeby nie mówić bezmyślnie, iż rzeźbie greckiej nikt dotąd nie dorównał i że najlepsi nowożytni mistrze są... partaczami wobec Fidjasza, o którego dziełach, *notabene*, najczęściej małe ma wyobrażenie ten, co jego nazwisko powtarza!

Rzeźba starożytna nie potrafiła wykonać tego, co dłuto nowożytne jest w stanie wyczuć, a mianowicie najdelikatniejszych nawet odcieni ludzkiego uczucia. Artyści greccy i rzymscy umieli oddać w marmurze tylko krańcowe namiętności, wybuchy gniewu, bóleści, doszłe do tego stopnia, iż nadzwyczaj wyraźnie objawiają się na ludzkim obliczu. To samo radość, wesele, wciela się u nich w gruby śmiech Satyra lub młodego Bacchusa, w rozwiązłe ruchy ich towarzyszek — ale jakiegoś wyższego nastroju ducha wlać w kamień nie umieli: ani zachwyty religijnego, ani ideałów miłości, ani naiwnego śmiechu młodej dziewczyny.

To są zdobycze nowożytnej dopiero rzeźby i tem stoi ona o wiele, wiele wyżej od dzieł starożytnego dłuta! Pod względem techniki i anatomicznego zrozumienia ciała ludzkiego nowa rzeźba dorównywa greckim artystom, a przewyższa ich w znajomości ciała zwierzęcego. Takich rzeźbiarzy zwierząt jak Barye, starożytna sztuka nie miała“.

Przychodzimy w rozmowie do dzieł o sztuce i kulturze.

— Jak się pan zapatruje — pytam — na dzieło Burckhardta o kulturze Odrodzenia? Czy książka wielkiego szwajcarskiego uczonego jest dotychczas najlepszym obrazem tej epoki?

„Dzieło Burckhardta stoi dotąd swą budową, swą architekturą. Burckhardt był nie tylko historykiem-badaczem, ale i człowiekiem potężnej wyobraźni, historykiem-poetą. Ułożył plan architektoniczny, w którym, jak w gotyckiej wieży, wszystko zdąża do jednego celu, do jednej formy, w której wszystko logicznie się spaja. Ta konstrukcja dzieła, to zestawienie różnorodnych objawów kultury Odrodzenia w jedną misternie obrobioną całość, zapewnia dziełu jego tę niesłychaną popularność, jakiej się doczekało i jaką się dotąd cieszy.

Osobliwie przewodnia idea owego wielkiego historyka, teoria rozwoju indywidualności ludzkiej w czasach Odrodzenia, zasada, że osobistość dopiero wtedy doszła do warunków, w których zupełnie rozwinąć się mogła, zahypnotyzowała świat uczonych i — nieuczonych. Wszak to piękna teoria, sympatyczna dla każdego kulturalnego człowieka, idea umysłowej swobody. Osobliwie w całych Niemczech myśl Burckhardta odbiła się tysięcznem echem i stała się niemal dogmatem w ocenianiu Renesansu. Powoli teoria jego rozszerzyła się na całą Europę, wniknęła w obce literatury — najmniej może w literaturę angielską, bo Anglicy nie lubią teorii w dziejach — i w literaturę włoską, bo Włosi szanują tradycję swego narodu i bez teorii historycznej obejść się nie mogą. U nas teoria ta panuje jeszcze w zupełności i niema krytyka piszącego o sztuce Renesansu, któryby za niezbity fundament nie przyjął Burckhardta.

Kto jednak bliżej śledzi ruch naukowy w historii włoskiej kultury, ten może spostrzec, że przepyszny gmach Burckhardta

nieznacznie zaczyna się rysować. Im bardziej źródłowa praca zagłębia się w dzieje średniowieczne, im wyraźniej występują takie n. p. postacie IX. wieku, tembardziej się przekonywamy, że i w owych społeczeństwach mogły się wyrobić osobistości, niesłychanie charakterystyczne, i że nie było bynajmniej przywilejem czasów Odrodzenia podnosić talenty na wysoki piedestał. Z drugiej strony, im więcej wychodzi na jaw prywatnych listów z czasów Renesansu, im bardziej wnikamy w życie wewnętrzne ludzi XV. i XVI. wieku, tembardziej się przekonywamy, że talent, zdolności ludzkie nie były wówczas wyżej cenione, aniżeli w nowych czasach. Ludzie tak samo musieli się przebić, przez świat, rozwój tylko materialny, osobliwie południowych krajów Europy, ułatwiał im życiową walkę“.

Prawie już na odchodnem, widząc w salonie kilka obrazów polskich artystów, zapytuję czcigodnego pisarza:

— Co pan myśli o teraźniejszych kierunkach malarstwa, zwłaszcza polskiego?

— Na dzisiejsze malarstwo polskie niesłychanie szkodliwie wpływa kierunek, który nazwałbym teorią plam. Od lat kilkunastu zaczęto wmawiać w siebie, że rysunek jest rzeczą podrzędną, a główny cel malarstwa polega na wywoływaniu wrażeń zapomocą barwnego pendzla! Świat i ożywiające go stworzenia nie składają się wszakże z samej barwy, ale pod barwą leży ziemia, skała, szkielet, który nadaje wszystkiemu kształt, formę. Malarz musi zatem pracować nietylko nad barwą, ale i nad tem, co pod barwą istnieje. Gdyby artysta nie potrzebował do wyrobienia swych idei żyjącego ciała pod suknią, toby wybornie mógł się obejść bez modelu, który chodzi i oddycha, gdyż wypchany manekin najzupełniej by mu wystarczał!

Jest to taka pierwotna, niezbita zasada sztuki, że od Dzeuksisa i od Apellesa do Michała Anioła i Rafaela wszyscy artyści jej hołdowali. Zaniedbywanie rysunku musi więc prowadzić malarstwo do upadku. Widzi pan n. p. ten obraz jednego z popularnych młodych malarzy w Galicji, który z wielkiem zamiłowaniem oddaje typy ludowe z powodu barwności ubiorów. Mój obraz przedstawia wiejską dziewczynę, a jedyną wartość

tego płótna stanowią kolorowe plamy; pod temi plamami nie-
czuć jednak życia, a rysunek był tak artyście wstrętny, że swo-
jej modelce schował jedną rękę do kieszeni, a drugą wstawił
poza ramę, gdyż zapewne rąk nie nauczył się rysować, a do
ich oddania same plamy nie wystarczą.

Z braku znajomości rysunku wyrodzić się musi niesu-
mienność artysty, a wszelki brak rzetelnej pracy doprowadza
czy to sztukę, czy literaturę do upadku.

Jeżeli tak dalej pójdzie, to za lat dwadzieścia, gdy ustąpią
starsi malarze, doczekamy się chyba zupełnego upadku naszej
sztuki, która się tak niepospolicie zapowiadała“...



O KLACE TEATRALNEJ *)

Pietro Aretino, obok Firenzuoli, Bemba, Berniego i Della Casa, największy kpiarz i najzłośliwszy satyryk z czasów Renesansu w XVI. wieku, ze swoją dewizą „*veritas odium parit*“, służącą mu do tem lepszego wyłudzenia monety od książąt i bogaczy ówczesnych, którzy bojąc się jego groteskowo-grubiańsko-genjalnych kpin i dowcipków (przewyższających miejscami nawet mistrza Rabelais'a) sumami mu się opłacali, z wyjątkiem Michała Anioła, który nie dał się „naciągnąć“ i na list mistrza Pietra w roku 1545 nawet nie raczył odpisać, przez znajomych tylko polecił odpowiedzieć, że jeśli ten zaczepi go w swoich artykułach, które od czasu do czasu w zbiorowem wydaniu (przedtem krążyły już w setnych odpisach) kazał drukować w Wenecji lub w Rzymie, da mu stosowną admonicję... kijem, — ten sam genialny Pietro Aretino, którego śmiało można uważać za praojca dziennikarstwa światowego, który pierwszy ośmielił się wystąpić przeciwko uciskowi braci-literatów i ich niewolnictwu na dworach książąt i panujących, pierwszy zdaje się wpadł na pomysł utworzenia czegoś w rodzaju klaki.

Domyśleć się tego można z niektórych biografij nieśmiertelnego Pietra. A mianowicie Aretino, który pobierał stałą pensję od Karola V., po którym spodziewał się nawet, że go zrobi kardynałem(!), subwencjonowany również przez Franciszka I. (jak się ci ludzie piekielnie go bali!) podczas pewnych uroczystości dworskich wystawił jakąś swoją komedję; zależało

*) W starożytnej Romie i w starożytnych Atenach istnieli również klakierzy. Zachowywali się jednak podczas przedstawienia tak skandalicznie, że służba teatralna, często przy pomocy publiczności, musiała ich kijami wyganiać z teatru. Nie była to jednak, zdaje się, zorganizowana klaka. Zresztą te czasy nie należą do niniejszego szkicu.

mu mocno na tem, aby rzecz się podobała, żeby wszystkich porwać i olśnić, tembardziej, że literacka kaleta, z którą wiecz nie był w nieznośnym kłopotcie (czyżby i pod tym względem był naszym praojcem?!) właśnie się wypróżniła, a mistrz nie umiał żyć inaczej, jak na stopie odpowiadającej przecież jego godności i genjuszowi, o którym wiedział i dlatego tak wysoko nosił głowę, naturalnie w dzień, gdyż wieczorem najczęściej zbytnio się nie pokazywał na ulicy z obawy przed „laniem“, jakie od czasu do czasu urządzali mu szatańsko wykpieni przez niego nieszczęśnicy, którzy nie chcieli mu się opłacać.

Dobrem przyjęciem tej komedji chciał więc zyskać nowe zasiłki pieniężne i w tym celu namówił sobie zwolenników i przyjaciół (niewielu ich swoją drogą posiadał), którzyby okrzykami, szmerem i głośnemi uwagami zwiększali wrażenie. Czy ci pierwsi „klakierzy“ dobrze wywiązali się ze swojego zadania, nie wiedzieć, gdyż zwyczaje ówczesne nie pozwalały na zbyt głośne zachowanie się „publiczności“, o ile ta wogóle była dopuszczoną na przedstawienia. Głośne uwagi, niczem nie krępowany śmiech i wesołość, przekraczająca dość nierzadko ramy salonowego „wypada — nie wypada“, były udziałem głów herbowych, a ci, chyba nie należeli do klaki. W każdym jednak razie o czemś podobnem, jak klaka myślał więc już i Aretino!

Że ona się nie rozwinęła we Włoszech, a nawet, że jej parę wieków jeszcze potem nie znano i nie stosowano, dziwić się nie można. Po pierwsze: teatru stałego, w ścisłym tego słowa znaczeniu długo nie było, okolicznościowe zaś przedstawienia i tak dość dużo przynosiły autorom. Odbывały się one bowiem zwykle pod protektorem jakiegoś z książąt, przygotowywano je wspianale, kulisy malowali często najwięksi mistrze współcześni, dorabiano muzykę, która bardzo często stanowiła niejako „*intermezzo*“ między aktami, podczas którego bogowie i alegoryczne postacie z mitologii opiewały męstwo panujących, piękność księżniczek, szlachetność i hojność protektorów. Wystawiano więc rzecz taką w celu podniesienia splendoru protektora, który za treść czasem dość nikłą (a zaw-

sze pochlebną!) płacił brokatem, aksamitem, płótnem, sukniami i stałą pensją.

Po drugie: komedia właściwa upadała, przygłuszona na jakiś czas pasterskimi widowiskami, w rodzaju „Aminty” Tassa, „Pastora Fido” Guariniego i całej powodzi im podobnych; te widowiska znowu były przegradzane „intermezzami” sławiącemi tych, którzy je zainicjowali, a więc znowu niepotrzeba się było aż starać o dobre przyjęcie. Autor nie zależał od publiczności, tylko od protektora, a ten, tem samem już, że komedję kazał wystawić, przysparzał czasem dość nawet dużo skudów autorowi.

Pietro Aretino widocznie za mało z góry dostał monety, lub też jeszcze więcej chciał wydostać, kiedy uciekł się do stworzenia sztucznego entuzjazmu, który wziąć można za pierwszą myśl urządzenia klaki. Przypuszczać również należy, że komedja wystawiana była przed wielką publicznością, że Aretino chciał tę publiczność zjednać sobie i tem więcej urósć w sławę i znaczenie. Zdaje się jednak, że raz tylko tego próbował — o skutkach zaś nic nie wiemy. Być może, że się to nieszczególnie udało, bo o podobnych wypadkach później nic nie słyhać. Zresztą być może, że jest to tylko wersja, stworzona przez biografa dla tem większego „uwypuklenia” postaci niewyczerpanego w pomysłach „boskiego” Aretina: choć toby w zupełności odpowiadało nieprzebierającemu w środkach do wydostania pieniędzy mistrzowi Pietrowi, o którego życiu spisano tomy, niekoniecznie nieraz dobrze go przedstawiając. Nawet Burckhardt w pomnikowym swoim dziele „Die Kultur der Renaissance” niezbyt z wielką „sympatją” mówi o genialnym poecie-satyryku; ciepłej pisze o nim i o jego wielkich zasługach Chłędowski w znakomitej swej książce: „Dwór w Ferrarze”.

Jeśli więc rzeczywiście Aretino pierwszy poddał myśl stworzenia czegoś w rodzaju klaki, to myśl ta przedrzemała się parę wieków, aż wreszcie w XVIII. stuleciu rozwinęła się w Anglii, tam dojrzała i w krótkim czasie zapanowała wszechwładnie w całej Europie, w największych miastach i w najbardziej zapadłych zakątkach prowincjonalnych.

Addison po raz pierwszy wspomina w XVIII-tym wieku o „trumienniku na Olimpie“ (właściwie „stolarz trumien na Olimpie“!). Tem, dość zręszą ciekawem mianem, nazywała londyńska publiczność dziwnego człowieka, który przez długie lata był stałym gościem w teatrze, zajmując zwykle swoje miejsce na najwyższej galerji i który swoje zadowolenie ze sztuki lub też poszczególnych jej części objawiał biciem dłoni o parapet galerji lub o oparcie stołka. Stąd też i ta nazwa może, gdyż uderzenia te przypominały uderzenia młotka przy wbijaniu gwoździ. Swoją drogą, że tak samo można go było nazwać szewcem, bednarzem i t. d.; choć znowu ktoś twierdzi, że był to rzeczywiście stolarz trumien, który stale po robocie szedł do teatru na wypoczynek i rozrywkę. On więc jest rzeczywistym, pierwszym, dokładnie nam znanym i historją przekazanymlakierem!

Ciekawe szczegóły opowiada o nim Addison, również parę dat z jego życia podaje gazeta, radagowana swojego czasu przez Dickensa.

„Trumiennik“ był to wysoki, silnie zbudowany człowiek, o twarzy groźnej, nieprzystępny, nieznany prawie nikomu; stał zawsze obok filaru na galerji i z niezwykle wyteżoną uwagą śledził bieg akcji. Jeśli były w komedji miejsca dobre, uderzał silnie ręką parę razy o oparcie lub o krzesło, wychylał się, a publiczność zaczynała za nim objawiać głośno swoje zadowolenie.

Taksamo, jeśli aktor grał dobrze. W razie, jeśli publiczność za długo hałasowała, „trumiennik“ znowu parę razy dłonią uderzał, znowu się wychylał, chrząkał, marszczył czoło, aż rozbawieni widzowie milknęli. Nie zdarzało się wprost, aby po trzecim lub czwartym uderzeniu sala dalej hałasowała.

Wszyscy tak byli do tego przyzwyczajeni, że sygnału z galerji oczekiwano z uwagą, jeśli zaś ten się nie odzywał, nikomu na myśl nie przyszło aplauzować, niktby tego zresztą nie śmiał zrobić, bojąc się skompromitować, gdyż widocznie komedja była licha i λίγο ją grano.

A wierzono „trumiennikowi“ bardzo, jemu tylko przypisywano zdolność oceniania, znajomość teatru i gry aktorskiej, dlatego też, kiedy raz zasłabł i nie mógł przyjść do teatru, zambarasowany dyrektor czemprowadzej wysłał na galerję zastępcę, bojąc się, że wskutek milczenia i braku zwykłego trzaskania z galerji, sztuka podobać się nie będzie, a nawet, że nie będzie można jej doprowadzić do końca.

Tymczasem „zastępca“ źle się popisał! Odzywał się wtedy, kiedy właśnie nie było potrzeba, milczał tam, gdzie należało najgłośniej trzaskać, wreszcie wychylił tak nisko swoją fację, że publiczność zaraz się poznała, iż ją wprowadzono w błąd, wpadła do dyrektora, żądając wyjaśnienia, grożąc, że jeśli „trumiennik“ nie będzie, jak zwykle przychodził, więcej niż połowa widzów zaprzestanie chodzenia do jego teatru. Naturalnie, że zrozpaczony i przerażony dyrektor zaklął się na wszystkie świętości, iż dołoży wszelkich starań, aby tylko „trumiennik“ jak najprędzej zajął znowu swoje miejsce przy słupie na najwyższej galerji. Tak się też rzeczywiście zaraz następnego wieczora stało.

Znaczenie „trumiennika“ z każdym dniem coraz więcej rośło. O łaski jego ubiegali się autorzy, gdyż często nieraz rzecz swoim stukiem w najkrytyczniejszej chwili ratował od upadku, wysoko cenili go aktorzy, których on dopiero robił wielkościami. Jeśli ktoś z publiczności oklaskiwał aktora lub autora bez poprzedniego znaku „trumiennika“, nie robiło to najmniejszego wrażenia, często nawet uważano to za złośliwe kpiny.

Znaczenie jego było tem większe, że jeszcze zachowały się zwyczaje z XVI. wieku (o których wspomina H. Taine w swojej „Literaturze angielskiej“) a mianowicie, że dość często zdarzało się, iż niezadowolona ze sztuki publiczność po przedstawieniu czekała na autora i albo urządzała mu kocią owację, albo też nawet zamiast wieńców darzyła go łupami z pomarańcz, jabłek i orzechów; nie obeszło się też przy tem często i bez kułaków!

Od takich więc dość nieprzyjemnych „owacji“ ratował jedynie „trumiennik“. Choćby nawet sztuka publiczności nie bar-

dzo się podobała, nie śmiano się przyznać do tego wobec faktu, że na galerji słyhać było stukanie. Naturalnie, że z czasem powstali i nieprzyjaciele „trumiennika“; krążyły pogłoski, że autorzy i artyści potajemnie go przekupują, że odzywa się tylko wtedy, jeśli mu zapłacą, że jest stronniczy i t. d.

Addison broni go, nazywając to wszystko nikczemną potwarzą i napaściami, przyrównuje go do Jowisza, który z Olimpu jednym uderzeniem berła swojego wznieca błyskawice, grom i orkan szalony na ziemi. Z trwogą też pyta, co się stanie, jeśli „trumiennik“ umrze, czy znajdzie się godny zastępca, czy wogóle takiego człowieka znaleźć będzie można.

Potem, po kilku latach, nie tak już idealnie zapatrywano się na klakiera; w razie potrzeby wynajmowała dyrekcja człowieka, dawała mu stosowne narzędzia, jak n. p. bambusową krótką laskę na operę, bukowe polana na komedję i dębowe kije na dramat; płacono stale, w razie zaś, jeśli się źle wywiązał z zadania, zmieniano go często. A ochotników dość się zawsze znalazło. „Posada“ była korzystna, gdyż zajmowała zaledwie parę godzin czasu i to poza zajęciami dziennymi, ubiegało się więc o nią mnóstwo zawsze kandydatów. Wybierano najtęższych, muskularnych i najinteligentniejszych, którzy musieli odbyć wprzód parę prób, zanim ich na stałe „zaangażowano“. Często podobno ubodzy studenci obejmowali to stanowisko, o ile naturalnie mieli stosowne muskuły i postawę.

Jeszcze za czasów Addisona zdarzało się, że przyjaciele autora tłumnie schodzili się na jego sztukę, oklaskami, okrzykami i biciem lasek wywołując go przed rampę; a więc początki „zbiorowej klaki“. Nie była ona płatna i w rezultacie długo nie przynosiła takiego efektu, jak trzaskanie „trumiennika“ z najwyższej galerji. Dlatego też często przed przedstawieniem przyjaciele autora wystawianej sztuki udawali się do „trumiennika“ z prośbą o hasło, na które dopiero hałaśliwie odpowiadali. Gazeta Dickensa opowiada o tem niezwykle ciekawe szczegóły; często bowiem mimo obietnic „trumiennik“ się nie odzywał, to znowu pukał dopiero wtedy, kiedy na dole zbyttnio aplauzowano, co miało znaczyć, że sztuka nie warta

tęgo i że należy milczeć. Kompromitował w ten sposób autora, kompromitował też i jego zwolenników, których publiczność potem wyśmiewała za niepoznanie się na sztuce.

Z latami — jak już powiedzieliśmy — „trumiennik“ przestał mieć takie znaczenie, właściwie po jego śmierci wynajmowano całkiem po prostu drabów, ci musieli zaś to robić, co im dyrekcja lub też autor kazał; cały więc urok zniknął, publiczność zaś powoli na własną rękę zaczęła okazywać swoje zadowolenie lub niechęć.

Z biegiem czasu wynajmowano dwóch, trzech lub więcej klakierów.

Zdarzało się również, że nieprzyjaciele autora lub artysty (często koledzy) wynajmowali ludzi, ustawiali ich po przeciwnej stronie galerji, którzy na pukania i aplauzy odpowiadali sykaniem, przeszkadzając w ten sposób zamierzonemu celowi.

Z Anglii przeniosła się klaka najpierw do Francji. Kiedy jeszcze w innych miastach jej nie znano, albo też nie stosowano, tu zajęła ona odrazu potężne stanowisko. Przyjął się zwyczaj, że artysta, który był silnie oklaskiwany i który kilkakrotnie musiał powtarzać swoją rolę, („da capo“) najczęściej w operze, wtedy dopiero zasługiwał na miano prawdziwego artysty. Te oklaski dopiero robiły go sławą i pierwszorzędną siłą, od tego zależała jego gaża i jego stanowisko w świecie artystycznym. Początkowo była klaka bezpłatna, składała się z ludzi znających się na teatrze, potem podobnie jak w Anglii do personalu teatralnego należał, stałą pensję pobierający „claqueur“.

W czasie kiedy Véron był dyrektorem „Wielkiej Opery“, w Paryżu miał „monsieur“ Augusta, jako nadwornego swojego „Chef de claque“. Monsieur Auguste pobierał za to stale kilkanaście wolnych biletów. Ubierał się zwykle w czerwony lub zielony surdut, aby każdy mógł go dobrze poznać, pisać wprawdzie i czytać nie umiał, ale znał za to wyśmienicie publiczność teatralną i jej gusty. Véron w dniu jego przyjęcia miał mieć następującą do niego przemowę, kładąc za warunek jego zaangażowania zastosowanie się do niej: „Ma pan piękne zadanie!

Na barkach pana spoczywają wielkie obowiązki; nieporozumieniom zapobiegać, słabym przeciwko silnym pomagać. Tylko żadnej opozycji przeciw publiczności! to najgłówniejsze!! Nie przeszkadzać pan aplauzom, jeśli tego chcą goście, umieć pan jednak nad nimi zapanować. Ma pan dać przykład uprzejmości i dobrych obyczajów. Bądź pan skłonny do ustępstw, roztropny, pełnym powagi i godności, a przede wszystkim: nie dopuszczaj pan do nieprzyjaznych kombinacji, niesłusznych koalicji przeciwko artystom lub autorom“!

Monsieur Auguste w krótkim czasie zdobył sobie mir i uznanie. Ale bo też to był prawdziwy Napoleon premierowej publiczności! Wiedział kiedy zniechęconą sztuką publiczność „rozruszać“, korzystał z każdego lepszego momentu kiepskiego spektaklu, aby frenetycznem tłuczeniem się zatuszować poprzednie, niekorzystne wrażenie, wiedział, kiedy zmusić ludzi do okłasków lub do milczenia. Pomagał sobie przy tem głośnym śmiechem i uwagami. Znaczenie jego umiano też w teatrze ocenić. Bywały dnie, że „chef de clique“ pobierał sto i więcej wolnych biletów, które rozdawał, lub też które familianci jego rozsprzedawali często tuż przed przedstawieniem, kiedy brakło ich już w kasie (dziś w tej funkcji zastępują „chefa“ z powodzeniem... portjerzy teatralni i ażjoterzy!).

Monsieur Auguste przybrał sobie z czasem do pomocy kilku (potem kilkunastu) asystentów. Przed każdą premierą schodzili się oni z „naczelnikiem“ w pewnej winiarni blisko Opery i tam układali plan kampanji; a więc: rozdzielano ich na grupy, które ustawiały się pomiędzy publicznością, albo też między spodziewanymi przeciwnikami, ustawiano po kilku w czterech rogach sali, na środku i na galerji; nie wolno im było zaczynać na swoją rękę aplauzowania, dopiero na umówiony znak „naczelnika“. Opłacał ich „chef“ Auguste kilkoma biletami, a czasem nawet pieniędzmi. Dyscyplina między nimi była ogromna. Jeśli jeszcze ci nie wystarczali, przyjmował Auguste pomocników, „sous-claqueurs“. Byli to przeważnie inteligenci, którzy za pół biletu, a często nawet i za darmo pomagali

„chef’owi“, zawsze wykwintnie ubrani, codzienni, stali goście opery.

Szelma sprytna był ten „chef“ Auguste! Z czasem, kiedy zaczęto sarkać na niego, rozpuścił swoją awangardę po całej widowni, pomieszał tak z publicznością, że poznać jej nie było można, stroił w najmodniejsze fraki, uczył „wielkopańskich“ i salonowych manier; w ten sposób więc, mimo ataków złośliwych dowcipnisiów, umiał zmylić czujność nawet najzaciętszych swoich wrogów. Zbytnio się też teraz nie wysilał: jedno klaśnięcie z galerji (codziennie z innego miejsca) wywoływało już huragan oklasków na dole. A „chef“ szedł potem do kancelarji dyrektora, podpierał się na swojej lasce z gałką kościaną, wydymał policzki i klepiąc przyjaźnie dyrektora po ramieniu mówił:

— Dzisiaj miałem powodzenie.

Zwykle tak mawiał, nawet wtedy, jeśli publiczność i tak sztukę lubiła lub jeśli jej ulubieniec występował. Chef Auguste wtłaczał się w takim razie do jego garderoby i ciągnąc go za guzik od surduta, mruczał:

— Zadowolony jestem z siebie zupełnie!

Naturalnie wychodził po takiej „wizycie“ z pularesem dość pełnym.

Mimo nienawiści rósł coraz więcej w moc i potęgę; wyszkolił tak świetnie swoich pomocników, że pomimo formalnych spisków na sztukę lub autora, zawsze zwyciężał — rosła też i jego kabza tak, że w krótkim czasie złożył podobno dość wielki majątek.

Nie obeszło się już nawet bez monsieur Augusta przy angażowaniu aktorów, on tu pierwszy głos zabierał. Podobał mu się kto (zwłaszcza kobiety — jakżeby inaczej!), mimo, że miał słabe warunki sceniczne, ręczył, że dyrekcja nie straci i tak genjalnie robił reklamę, że wreszcie publiczność uwierzyła w talent tegoż, a dyrektor podwyższał gażę.

Po śmierci jego klaka znowu jak w Anglji, mimo swojego wielkiego zawsze znaczenia, straciła na uroku i często spotykała się z zaciętą opozycją publicznością — naturalnie bez

skutku. Popierali ją dyrektorzy, szczególnie zaś autorzy i artyści, nieraz ogromnemi sumami; potem ci ostatni wynajmowali na swoją rękę klakierów, nieprzyjaciele ich również.

Jeden z artystów, który przed kilkudziesięciu laty grał nie bez powodzenia role pierwszych kochanków (*jeune premier*) wydał książkę p. t. *La Vie au Théâtre*, w której odkrył tajemnicę niejednego hucznego powodzenia i niektóre inne sekrety zakulisowe. Ciekawą jest taksa oklasków i innych oznak zadowolenia ze strony płatnych klakierów. Zwykła salwa oklasków płaciła się 5 franków, podwójne i potrójne brawo 15 i 20 franków. Pojedyncze przywołanie 25 franków, przywoływanie ponawiane prawie bez końca 50 franków. Objaw przerażenia 5 franków, szmery uwielbienia wykonane w ten sposób, jakby wzruszenie odjęło siłę do oklasku 15 franków. Oklaski zrazu przytłumione szmerem niezadowolenia a następnie hucznie skoncentrowane, jak gdyby bezstronna publiczność odniosła trijumpf nad złośliwą intrygą, 30 franków. Śmiech prostego zadowolenia 5 franków, wybuch niepomamowanego śmiechu, ma się rozumieć przychylnego, 10 franków i t. p. Ale nie należy sądzić, że te wszystkie płatne objawy zadowolenia pozostawione są mniejszej lub większej chęci zarobku klakierów, bo by to ich często mogło doprowadzić do zbytniego i interesowanego entuzjazmu. Na ostatniej próbie notują oni miejsca, w których powinni zostawić inicjatywę publiczności i tylko wzmacniać jej oklaski, spotęgować oznaki zadowolenia i wesołości, i osobno znowu te momenty, w których artysta chce koniecznie być podnieconym oklaskami do stopniowania coraz silniej przygotowanych efektów; tu klakierzy czekają na widzów i dają hasło do brawa z obowiązkiem nadania mu stanowczości, choćby publiczność nie od razu dała się pociągnąć. Posada przywódcy klakierów w niektórych teatrach była nieledwie tak ważną, jak reżysera.

Z Francji dostała się klaka do Niemiec, szybko się rozwieliśniając, następnie do innych krajów, stając się nieraz rzeczywistą plagą. Odtąd też znikł już raz na zawsze ten ciekawy typ „trumienika“ i „chef'a de claque“, osobistości — jak mówi

Véron — „czcigodnej i poważnej dla zasług swoich i wiedzy“, zastąpiony często przez indywidua z pod najciemniejszej gwiazdy, wymuszający na autorach i artystach opłatę pod groźbą sykania i świstów.

Ciekawe kwiatki tych klakierów chowają się szczególnie szczęśliwie na podatnym dla nich gruncie, t. j. w Niemczech, gdzie nieraz przychodzi do takich niesłychanych skandali, jak n. p. na jednej z premier Hauptmanna, gdzie bez żenady robiono dowcipy, gwizdano „kapitana z Köpenicku“ i drwiono z... za krótkich cokolwiek spodni autora, którego na nieszczęście zwolennicy przed rampę wywołali.



JÓZEF CHEŁMOŃSKI

Gdyby szło o krótkie, nie wdające się w szczegóły zdefiniowanie twórczości Chełmońskiego, to możnaby określić go słowami: malarz najbardziej polski, jeden z tych, którzy jak Giotto, Cimabue, Fra Angelico i inni nadali piętno sztuce włoskiej, jak Rembrandt, Rubens, Van Dyck stworzyli wielką sztukę niderlandzką, jak Velasquez wzniósł sztukę hiszpańską do znaczenia światowego.

Chełmoński ze współczesnych artystów polskich genialnymi płótnami swojemi, sztukę polską na kartach dziejów kultury światowej wpisał odrębnymi zgłoskami i gdyby kiedyś, po setkach lat, ktoś chciał przywłaszczyć go sobie, próbował zaliczyć go do innej narodowości, to usiłowania te rozbić się muszą o tę odrębną, naszą właściwość narodową, jaka wyziera z jego dzieł. Złączyły się w niej tęsknota typowo polska, ta którą zaklął w tony Chopin, temperament, ukochanie ziemi i cześć dla niej, szaleńcza fantazja i ten cichy, głęboki, jedynie polski sentyment, daleki od rozmazania i płaczliwości, a wyzierający poprzez najbardziej roześmiany w słońcu krajobraz, to coś duszy polskiej, które zupełnie nas odróżnia od innych, a co może w dużym stopniu przyczyniło się, iż mimo tylu niepowodzeń i klęsk, ostaliśmy się, nie upadli, nie wynarodowili...

Piewcę przeszłości — słusznie ktoś powiedział — urodził Kraków: mistyka w założeniu, realistę jedynie w przeprowadzeniu — Matejkę. Piewcę ziemi, miłości do niej, przywiązania, pracy, zrodziło nieco później Podlasie: Chełmońskiego.

Poza innemi, niezapomnianemi cechami jego twórczości, o których poniżej, na plan pierwszy wybija się to ukochanie ziemi, zrozumienie chłopą polskiego, cześć dla jego pracy,

nadziei naszej narodowej przyszłości. On w sztuce polskiej jest pierwszy i niewątpliwie jedyny, który temu chłopu, jego duszy, postawił pomnik, odczuł go, przejrzał i zrozumiał, może jeszcze głębiej, wszechstronniej, niż Reymont w swojej wspaniałej epopei chłopskiej, której równej trudno znaleźć w literaturze całego świata.

„Komiczne figurki Kostrzewskiego — pisze Witkiewicz — sentymentalne figury i klasyczne posągi w sukmanach Gersona; zamaszyste, stworzone tylko do tańca chłopcy Kossaka — nie wyrażały całkowicie świeżo wyszłych na swobodę ludzi. Kostrzewski z nich kpił; Gerson idealizował, używał jako znaków symbolicznych; Kossak widział tylko stronę malowniczą. Chłopa, który żył w trudzie, biedzie, pod grozą wszystkich klęsk żywiołowych i społecznych, który cierpiał lub cieszył się prawdą, sam dla siebie, nie dla rozczulenia widza, którego ciemnotę wyzyskiwał żyd, który obwieszony wójtowskim medalem, stał z garściami pełnymi papierów, nie wiedząc, co w nich „stoi“; którego siekł deszcz, wiatr szarpał i śnieg zasypywał na jesiennych drogach; który mimo to umiał dodać fantazji i humoru do hulanki, takiego chłopca dopiero Chełmoński wprowadził do malarstwa“.

Kto chce poznać zbiorową duszę ludu naszego z jednego obrazu, ten niech stanie przed jego „Racławicami“, które nic nie mają wspólnego z oficjalną historycznością, a które, śmiało to powiedzieć trzeba, są najgenialniejszym odtworzeniem tej epokowej dla nas chwili, w sensie tym właśnie, że była to pierwsza chwila rozbudzenia się duszy ludu polskiego. Nie w pięknie ugrupowanym obrazie Matejki, lecz tu w tym cudownym płótnie Chełmońskiego zrozumieć można, dlaczego ten niedawno jeszcze niewolnik pański szedł obfitą krwią swoją zmywać plamę naszych przewin, co mu dało tę siłę wichrową, że na pachnących jeszcze od skoszonej trawy kosach, roznosił całe pułki moskiewskie i gołymi rękami brał zięjące ogniem armaty, jaka moc oderwała go od ukochanej nade wszystko ziemi... W tych postaciach korzających się w modlitwie przed wschodem słońca, w tych twarzach zaciętych, kanciastych,

zbołałych, w tych smutnych, jasnych oczach, w tych o nabrzmiałych żyłach rękach stalowych, dzierżących śmiercionośną kosę, w tem głębokiem uchwyceniu niedającej się ująć w słowa duszy naraz uświadomionego ludu — jest odpowiedź na to.

Ten obraz, z którego posiadania każda polska galerja byłaby dumna, to *état d'âme* polskiego malarstwa w najszczytniejszem tego słowa znaczeniu i w niem też może najwyraźniej wypowiedziała się dusza Chełmońskiego: tkliwa, serdeczna, wchłaniająca całą poezję ziemi rodzinnej, a mocna i potężna, jak te krzepkie postaci zamodlonych chłopów, którzy za chwilę zerwą się, spluną w garście, zamachną słowiańskim, okrągłym ruchem kosą, i jak wicher wiosenny ruszą na wroga. Tu również ta właściwość jego twórczości, prostota, święci największy triumf, obok tej bezwzględnej prawdy, która daleka jest od niewolniczego kopjowania modelu i tego życia, przychwyconego „na gorącym uczynku“, oraz jakiejś pierwotnej jakby siły, która bije z płótna dzięki genialności artysty.

Najbardziej przenikliwy, szperający krytyk nie zdoła się tu dopatrzyć żadnej „szkoły“, żadnego „kierunku“.

W morzu współczesnej sztuki polskiej i zagranicznej „Racławice“ stoją, jak graniczny złom skalisty, na swoim własnym gruncie, o który rozbić się musi najbardziej węszący za wpływami profesorski umysł...

Chełmoński urodził się 6. listopada 1849 roku we wsi Boczki, w ks. Łowieckiem, jako syn polskiego ziemianina. Tradycje malarzkie i zamiłowanie do niego wziął w spadku od ojca swojego Józefa, który pierwszy uczył go rysunków i muzyki. Szkoły kończył w Warszawie. Przyszły wielki malarz pejzażu polskiego, od najmłodszych lat swoich kochał przyrodę: latem na wakacjach w Boczkach, godzinami błądził po polach, zaszywał się w lasy i podpatrywał życie zwierząt i ptaków, których duszę miał potem w obrazach swoich tak genialnie, podobnie jak Liliefors, odczuć. W roku 1862 rozpoczyna racjonalne kształcenie się w malarstwie w warszawskiej Szkole rysunkowej, a jednocześnie w prywatnej pracowni W. Gersona,

skąd wyszły jego: „Wypłata robocizny“, „Matula są“, „W kościółku wiejskim“, „Odlot żórawi“ i t. d. Przy poparciu przyjaciół i znajomych, wyjeżdża w r. 1870 do Monachjum, pracuje pod kierunkiem Strehubera i Anschütza, wpływ jednak Gersona i Brandta zanadto silnie odbił się na nim, aby ci niemieccy profesorowie głębsze na nim zrobili wrażenie. Nauczył się jednak u nich tego, czego wielu jego kolegów polskich: rysunku. Rysownikiem też niedościgłym pozostał przez całe życie. Jeśli słusznem jest nazywanie rysunku przez Ingresa *la probité de l' art*, to rysunek Chełmońskiego najwymowniej to stwierdza, choć daleki jest od trochę wymęczonego rysunku jego profesorów niemieckich i od genialnej, ale rzemieślniczej często i suchej linii Ingresa.

Po trzech latach pobytu wraca do Warszawy i wyjeżdża na Ukrainę, gdzie talent jego się krystalizuje i nagle rozbłyska całą swoją potęgą. Cudny, smutny step ukraiński powstaje w całej swojej niewypowiedzianej krasie w płótnach Chełmońskiego, które w historii pejzażu naszego stają się prawdziwym etapem. Poezja, odczucie najmniejszej trawy, miłość ziemi, ten nieuchwytny czar niezmiierzonych obszarów, zatopionych w blaskach słońca, prawda i szczerłość, a pod względem czysto malarskim, odczucie tonów spotykanych w naturze, forma i kolor, łączą się tu w całość niezapomnianą, ktokolwiek raz tylko je widział.

Chełmoński wyjeżdża do Paryża w r. 1875 i staje od razu w rzędzie pierwszorzędných artystów, odznaczany tu, w Berlinie, Monachjum i t. d. Tylko w Polsce krytyka tego nie widziała, czy widzieć nie chciała. Ganiono jego technikę, pomysły, sztywne „apokaliptyczne“ konie, odmawiano mu wszystkiego. Zwyczajny los pionierów, zwykła droga krzyżowa, którą rozpoczął Rembrandt, na której krwawił stopy Constable, Kurzawa i tylu innych... A tymczasem w pracowni Chełmońskiego powstawały płótna, o które walczyły Paryż i Ameryka i które zostały stracone bezpowrotnie dla kraju.

Pobyt w Paryżu nie wpłynął dodatnio na twórczość artysty, brakło mu widocznie zapachu ziemi rodzinnej, stepowej

przestrzeni, naszego słońca, kwiatów i ludzi. Powraca do kraju i tu znowu rozpoczyna trzeci okres twórczości. bujny, tętniący jakby nową młodością. nowem życiem. Przedtem jeszcze. w Paryżu, powstaje sławna jego „Czwórka“, sadząca wprost na widza z rozpędem i siłą, która zdaje się ramy rozsadzać...

Może za wcześnie byłoby dziś już dać dokładną syntezę twórczości Chełmońskiego, zresztą nie możliwe to jest w krótkim pobieżnym szkicu, przeznaczonym dla szerszej publiczności. Twórca „Sprawy u wójta“, „Jesieni“, „Powrotu z balu“, „Roztopów“, już w czasie, kiedy te rzeczy malował, był jednym z tych, co stanowią epokę w sztuce. Poeta o ogromnem odczuciu i sercu niezmiernie tkliwym, jest Chełmoński w pełnem tego często przekręcanego słowa realistą, który naturę przejrzał na wskrós, zapamiętywa raczej, jak słusznie ktoś powiedział, aniżeli maluje z natury, zajmuje go bardziej ogólny nastrój, ruch, charakterystyka, a nie dba o naśladowanie szczegółów; daje poprostu tylko to, co jest mu podane do ujarzmienia myśli przewodniej obrazu, w sposób nieskomplikowany, na wskrós indywidualnie, a tak zawsze logicznie, jak w „Żabach o zachodzie słońca“, „Ostach z zajęcami“, „Wielkim Piątku“, z późniejszych w „Stawie w nocy“, „Drodze przez las“, „Drodze w nocy“ i t. d.

W oddawaniu ludzi i zwierząt jest Chełmoński prawdziwym mistrzem (jakżeż nadużywamy tego słowa!) charakterystyki. W długim szeregu dzieł, na wykazanie którego brak miejsca w dostatecznej mierze, w których zwykle na tle pejzażu grupował konie i ludzi, każda postać to dokument psychologiczny, tak wierny, prawdziwy, tak z życia wyrwany, tak świetnie podpartzony z wszystkimi swojemi zaletami i wadami, tak się w nich czuje zrozumienie i miłość artysty, który ich zna, że można na nich robić specjalne studja. Jego dziady, pocztyljony, dziewczęta, kozaki, a potem ci kapitałni chłopci, którym w sztuce polskiej pomnik postawił, to nie „typy“ wiernie sfotografowane, lecz ludzie żyjący, z których ruchów i twarzy wyczytać można ich treść wewnętrzną, ich narowy, skłonności, niemal barwę ich głosów.

To samo odnosi się do jego koni, które w sztuce naszej galopem rekordu nie wzięły, jakkolwiek koń Chełmońskiego jest i był mu w życiu, jak sztuce, towarzyszem nierozłącznym, którego tak pojął i rozumiał, jak tylko Polak zrozumieć go potrafi. Koń jego, to koń specjalny, nie ten wymuskany, pański, ułożony prawie po salonowemu, nie po żołniersku wyćwiczony, ale przeważnie ten stepowy, ścigły jak wiatr, trochę czasem zaniedbany, wychowany nie pod ręką dżokejów, lecz prawie razem z panem swoim, więcej pod gołym niebem niż w stajni, o karku cokolwiek przygrubym, ale nogach stalowych i piersiach rozdętych wonnem powietrzem stepowym. Chełmoński cudownie rozumiał — jeśli się tak można wyrazić — psychologię jego, jak ją rozumiał: w psie, bocianach, zającach, wynędzniałych kuropatwach, które na równi kocha z człowiekiem.

Jeśli podkreślaliśmy jego znaczenie jako artysty, który pierwszy stworzył malowaną epopeję chłopską, to jeszcze jedno jest niezapomnianą zasługą twórcy „Ciszy nocnej“. On to pierwszy najgenialniej, najwszechstronniej dał syntezę pejzażu polskiego.

Jego widoki z Ukrainy, Podlasia i Mazowsza mają takie dla sztuki znaczenie (a może nawet i większe) jak dla zagranicy pejzaże takich mistrzów jak Daubigny, Pelousy i innych. W tych dziełach poraz pierwszy przemówił do nas nie tylko przez mistrzowską formę i kolor, ale przez to odgadnięcie tajemnicy przyrody, trudnej do odwzorowania, przez to dopatrzenie się w niej tego wszystkiego, co raczej więcej czujemy, niż widzimy i tę stronę pozamaterjalną przedmiotu, która przemawia naraz do wszystkich zmysłów, a nie koncentruje się tylko w oku. On to poraz pierwszy dał w swoich obrazach cały szereg pewnych stanów natury z takim odczuciem, że wprowadzie nie wydają się nam one nowemi, bośmy to już kiedyś czuli, tylko nikt tego nam nie uzmysłowił. Jego bagniska, moczary, cisze nocne, dymy ścielące się żałobną wstęgą po polach w blaskach konającego słońca jesiennego, jego burze, przejmujące, straszne niemal wieczory jesienne lub też kwietne pola w czas niedzieli czerwcowej, to ostatni wyraz tego, co dać można w pejzażu. I tu

znowu każda chałupa, każda sterta siana, drzewo, każdy niemal krzak i trawa żyją swoim odrębnym życiem, zlewają się z ogólnym nastrojem kapitalnej całości. Jak ojciec światowego pejzażu, Ruysdael, mógłby powiedzieć Chełmoński: „Wy portretujecie ludzi, ja zwierzęta, drzewa i trawy“. Jest w tem tchnienie ogólnego życia natury, jest zrozumienie najistotniejszych jej przejawów, jest wyczucie tego puls, bijącego zgodnym rytmem w wszechświecie, to cudowne zespolenie się duszy ludzkiej z duszą istnień.

Nie trzeba podnosić, że wpływ Chełmońskiego na rozwój pejzażu polskiego był olbrzymi, zwłaszcza od kiedy francuski impresjonizm na dziełach jego wycisnął swe piętno, przetrwione potężnym indywidualizmem artysty. W Chełmońskim szukać należy nie ostatniego słowa, lecz genezy kierunku; on jest twórcą, który mu prawo obywatelskie w sztuce wyrobił.



SICHUŁSKI JAKO KARYKATURZYSTA

W Polsce karykatura musiała już dawno istnieć; nie mamy jednak dotychczas pewnych zupełnie danych o jej początkach u nas i jej właściwościach. Prawie na pewno przypuszczać można, że z chwilą rozwoju malarstwa zjawiała się również i karykatura, początkowo nieśmiała, często przypadkowa, potem, zwłaszcza z księgami iluminowanymi, karykatura przeniesiona przez obcych mnichów. Odgłosy Reformacji odbijające się i u nas wyraźnem echem musiały spowodować wznowienie się i tej gałęzi sztuki. Pierwszą, zupełnie już wyraźną wzmiankę o karykaturzyscie znajdujemy u Rastawieckiego. Był nim mistrz gdański, rodem z Królewca, Antoni Möller (1580—1620). „Umiał on — cytujemy słowa Rastawieckiego — ze szczególnym darem uosabiać moralne przywary i występki ludzkie, które na pierwsze wejrzenie zaraz się rozpoznać dają“. O najlepszym jego obrazie „Sąd ostateczny“ (1601) znajdującym się w giełdzie gdańskiej, tak pisze w dalszym ciągu Rastawiecki: „O tym obrazie dochowała się powieść, iż w nim malarz w postaci jednej przywary zrobił portret córki burmistrza miasta, właśnie o podobną niecnotę obwinioną. Na ukaranie tej satyryczności, zniewolony został artysta, by i siebie na obrazie między potępionymi do piekła idącymi wystawił, a poznać go można po trzymanej w ręku paletrze“. Wymienić jeszcze należy jego „Występki otaczające tron Wenery“, rysunki satyryczne jak św. „Demetrjusz“ i „Ubóstwienie osła“, co było gryząca satyrą na wybory do Rady miejskiej w Gdańsku.

Po nim zapewne było już wielu satyryków, których odkryje kiedyś nienapisana dotychczas historia polskiej sztuki plastycznej.

Zanim jednak karykatura rozbłysła w całej pełni w szkole Norblinowskiej, należy zanotować nazwisko Jana Damela szlachcica kurlandzkiego, syna pułkownika wojsk saskich, ucznia Smuglewicza i Rustema, asystenta malarstwa w Uniwersytecie wileńskim. Zaprzyjaźnił się on z niejakim Cejsikiem, który okazał się fałszerzem usygnat. Przy przeglądzie papierów znaleziono pismo Damela, co spowodowało jego uwięzienie i wysłanie na Sybir do Tobolska, gdzie przebył dwa lata. „Damel — pisze Rastawiecki — był niepospolitym rysownikiem, a do tego humorystą. W czasie pobytu w Syberji obok spisywanych notat zdejmował miejscowe rysunki. Posiada one hr. Konstanty Tyszkiewicz, tudzież całą księgę scen potocznych z czasów nowszych, pełnych dowcipu, a różnych osób podobieństwa przedstawiających“. „Figury te umiał on tak ze strony tragicznej jak i komicznej wystawiać“.

Do zdecydowanych już karykaturzystów polskich zaliczyć należy Aleksandra Oborskiego (1779—1841) pułkownika pułku krakusów, dowódcy 4. pułku strzelców pieszych i ucznia Smuglewicza, Franciszka Pelikana (†1817).

Właściwa jednak karykatura jako samoistny, odrębny wyraz sztuki rozpoczyna się w Polsce wraz ze szkołą Norblina i za jednym zamachem zdobywa sobie wybitne miejsce w dziejach polskiej twórczości plastycznej. Początkowo nie ma ona zupełnie charakteru osobistego lub politycznego, jest obyczajową, towarzyską. Tematem jej zanikający coraz bardziej typ szlachcica, damy z towarzystwa, chłop, żyd, żołnierz, pocztyljoni, mieszczenie, przekupnie i t. d. Cała niemal galerja ówczesnych typów, podpatrzona z ich strony beztroskiej humorystyki bez złośliwości godzącej wyrażnie w jakieś głębsze psychiczne ułomności. Uczniowie ze szkoły Norblina to przedewszystkiem rysownicy, ich ołówkowi tedy nie mogły ujść charakterystyczne postacie na granicy dwu kończących się epok z ich przeżytkami obyczajowymi i zwyczajowymi, jakie rzucały się w oczy na każdym kroku w życiu codziennem. A rysownicy ci byli świetnymi obserwatorami i notowali skrzętnie wszystko, co ich otaczało. Zerwawszy z tradycją malarzy dworu Stanisława Augusta,

schlebiających możliwym i potężnym, tematy do swych dzieł brali przeważnie ze świata tak zupełnie odmiennego, niż świat posadzek salonowych i wymuszonych póz, a również niezmiernie ciekawego i prawdziwego, jakim był stan średni, żydzi i chłopstwo. Karykatura ta jest specjalnego rodzaju; nie wyszydza ona i nie wyśmiewa, lecz raczej tylko lekko podrwiwa sobie i przerysowuje ciekawsze typy, które już w sylwecie swojej z natury rzeczy są śmieszne.

Bardzo wyraźne ostrze zwraca się u tych artystów z chwilą, kiedy karykaturują próżniaczy, pusty i beztreściwy świat ówczesnych salonów. Przedewszystkiem jednak, jak już wspomnieliśmy, ta olbrzymia naprawdę ilość rysunków, jaka w tym czasie powstała, pełna werwy i humoru, to jeszcze raczej silna charakteryzacja i beztraska satyra a nie wyraźna karykatura. Przyjdzie i na nią czas, rozwinie się i ona w genialnych notatkach Sokołowskiego, Płońskiego i innych, których rysunki dziś rozrzucone po świecie, są prawdziwą skarbnicą dla badania tej sztuki w Polsce.

Zapoczątkowana w ten sposób karykatura odąd już znajduje przedstawicieli w najwybitniejszych artystach polskich, którzy uprawiać ją będą albo odrębnie, albo też dorywczo, w przerwach niejako między jednym a drugim, poważniejszym dziełem. Ujrzeć ją można u Michałowskiego, którego już sama natura techniki szkicowej, dorywczej a niezmiernie bystrej, podkreślającej najcharakterystyczniejsze cechy, popychała niejako do karykatury, u genialnego malarza wsi polskiej i polskiego życia Juljusza Kossaka, u Grottgera, Matejki, Gierymskiego i t. d.

W posiadaniu nieocenionego Marcina Olszyńskiego, u którego około roku 1850 zaczęli się zbierać w Warszawie przedstawiciele sztuki, znajdowało się album z przeszło z 700 rysunkami, akwarelami i olejnymi obrazkami, wśród których było wiele właśnie tego rodzaju pogodnych karykatur. Zawierało ono przeszło 20 rysunków samego Kossaka, „w których mistrz żartował z Kostrzewskiego, na co mu ten ostatni — jak pisze Witkiewicz w pięknym studjum o Kossaku — odpowiadał natiychmiast, drwiąc karykaturą z Kossaka“. Ponadto były tam

satyryczno-humorystyczne obrazki Gersona, K. Pillatiego, Szermentowskiego, Gierdziejewskiego i innych. Mimo wszystko było to jednak żart rysunkowy a nie karykatura w ścisłym tego słowa znaczeniu, niejako przygotowanie podłoża dla przyszłej polskiej karykatury. Jej prekursorami w sensie odrębnej sztuki byli przede wszystkim Płoński, Orłowski, Sokołowski i ich uczniowie, których mnóstwo rysunków, rozprószonych po całym świecie, czeka jeszcze swego odkrycia.

W połowie XIX wieku i przedtemi jeszcze istniał u nas zwyczaj ilustrowania przeważnie listów treści wesołej, wesołemi ilustracjami, przedstawiającemi opisywane osoby. Krążyły również liczne karykatury postaci z towarzystwa, rysowane nie tylko przez „fachowych“ artystów, ale i przez pełnych smaku i wyrobienia artystycznego dyletantów, które dziś kryją się w zbiorach prywatnych, a wydobyte na światło dzienne niejednokrotnie zadziwiłyby humorem i głębszą nawet inwencją.

W zbiorach b. prezesa lwowskiego Towarzystwa Przyjaciół sztuk pięknych dr. Stanisława hr. Mycielskiego znajduje się w spuściźnie rodzinnej jego małżonki album wesołych rysunków i karykatur Jana Aleksandra hr. Fredry, syna wielkiego pisarza. Rysunki te, pochodzące z lat siedmdziesiątych ubiegłego stulecia, mają znaczną wartość artystyczną.

Albumów takich napewno było przed wojną wiele w naszych dworach i dworkach.

W roku 1856 przyczyniło się do rozwoju karykatury u nas pismo p. t. „Zwierciadło Asmadeusza, czyli Galerja ilustrowana dziwactw i śmieszności ludzkich“; w r. 1858 Henryk Lewestam i J. Gregorowicz zakładają pismo satyryczne „Wolne żarty“, które cieszyło się ogromnem ale krótkiem powodzeniem, gdyż je zawieszono po trzech miesiącach. Mieczysław Dzikowski założył w r. 1871 „Kolce“, potem już powstaje cały szereg podobnych pism. Sztuka jednak karykatury powoli się obniża, rysunki są coraz mniej ciekawe. Jeszcze zabłysną czasem dowcipem i trafną charakteryzacją w sposób głębszy Tępa, Strzelecki, Kostrzewski, Lenc, Rapacki, Sandecki, Mucharski, Kruszewski, Nawojewski, Tracewski i garstka innych — wskutek jednak przeważnie ni-

skiego poziomu artystycznego pism humorystycznych, prawdziwa karykatura niknie w tekach polskich artystów. Wskrzesza ją znowu i wydobywa na światło dzienne założone w Krakowie „Liberum veto“, które skupiło na swoich łamach szereg doskonałych karykaturzystów. Niestety i to pismo upadło. „Liberum veto“ ujawniło też pierwszorzędny talent Sichulskiego jako karykaturzysty.

I istotnie jednym z najlepszych przedstawicieli karykatury, jako sztuki stojącej bardzo wysoko, jest Kazimierz Sichulski. Karykatura jego nie jest ani krańcowo złośliwa, ani przesadnie szydercza, nie wyciąga z zaciekłością ułomności i złych przywar zdeprawowanej natury ludzkiej — jest to raczej swobodne, chochliwe, pełne znakomitego humoru „naciąganie“, wydobywanie pewnych najbardziej typowych rysów fizjonomicznych i przerysowywanie ich, jednakowoż przy zupełnie ścisłym trzymaniu się rzeczywistych form i podobieństwa. Jest to właśnie ta charakterystyka *à outrance* w sposób tak precyzyjny, że kartony Sichulskiego to istotnie rzetelne dzieła sztuki, które karykaturę naszą stawiają w pierwszym rzędzie dzieł europejskich w tym kierunku.

Talent Sichulskiego, ten nieokiełznany, wyłamujący się często z pod wszelkich praw talent, tu może święci największe triumfy. Widać, jak świetnym rysownikiem jest artysta, jak czuje i rozumie formę, jak przenikliwie umie się wżyć w psychologię karykaturowanej postaci, którą wydobywa w sposób śmiały i tak odpowiadający charakterowi danej jednostki. To rzeczywiście urodzony karykaturzysta, którego ta gałąź sztuki przebija się nawet w portretach lub w postaciach huculskich tam, gdzie uderza go jakiś bardziej znamieny szczegół, przy którym nie może się wstrzymać, aby go wydatnie nie podkreślić.

Sichulski posługuje się przeważnie techniką uproszczoną; wystarcza mu nieraz jedna zamasyście wygięta linja, kilka kresek, kropki, kółko i przecinek, a powstaje postać świetna pod względem podobieństwa, uchwycona pysznie w ruchu, wyrażająca jakimś drobnym szczegółem właściwe sobie, przyrodzone cechy. Rzeczy te powstają od jednego rzutu linji niezmiernie

pewnej i nigdy nie zawodnej, co możliwe jest tylko u artysty, który posiadał w wysokim stopniu technikę rysunkową, niepotrzebuje nigdy niczego poprawiać i tłumaczy się odrazu w sposób jasny a mówiący o niepospolitym wprost talencie i umiejętności.

Techniczna strona tych rysunków jest ściśle złączona z ową, jak już wspomnieliśmy, zdolnością dobywania z „modeli“ wszystkich tajników duszy, stron złych, przywar i śmieszności, jakie nigdy nie ujdą bystremu oku artysty. Są to istotnie dokumenty *etat d'ame*, którą Sichulski zawsze widzi w pryzmacie satyry, doszukując się tkwiących niemal w każdym człowieku pewnych nieodłącznych śmieszności, jakie stwarza życie. Daleki od moralizatorstwa, nie chcąc nikogo poprawiać i nauczać, rysuje Sichulski z jakimś lekko szyderczym, pobłażliwym uśmiechem, nie popadając nigdy w trywialny paszkwil. Ma on przytem jakby specyficzną filozofię, która tak dalece znowu nie oburza się na nic, ciesząc się jedynie z tego, że pod maską powagi, uczoności, głębi, wyższości stanowej czy duchowej, kryje się jednak tyle czasem mimowolnej humorystyki, o której nie wiedzą bardzo często ci, których on karykaturuje.

Naturalnie, że jako rysownika zajmuje go przedewszystkiem problem ciekawych linii głowy i ciała ludzkiego. Jakby chcąc udowodnić, że niema tak tuzinkowej twarzy, z którejby nic nie można wyczytać, karykaturuje nieraz osobistości wcale nie wybitne, jak to miało miejsce w tece przedstawiającej posłów sejmowych i zaznacza w nich znowu te mimo wszystko indywidualne cechy, których tak trudno doszukać się przeciętnemu obserwatorowi.

Najchętniej jednak i ze specjalną predylekcją zajmuje się światem artystycznym. On, sam artysta, zna ten świat przecież tak doskonale, rozumie go i zna się na jego prawdziwej i fałszywej wartości.

Dotychczas wydane kartony ze świata politycznego galicyjskiego i wiedeńskiego oraz reprezentantów sztuki i dziennikarstwa, zyskały Sichulskiemu zasłużone miano najświetniejszego reprezentanta karykatury w Polsce. Sława jego przedostała się

nawet poza nasze dość odosobnione dotychczas opłotki, czego dowodem jest zaszczytna propozycja z Anglii, wzywająca Sichulskiego do stworzenia karykatur mężów stanu z nad Tamizy.

Propozycja została nieuwzględniona. Trzeba znać Sichulskiego, który, jakkolwiek w przystępstwie pasji klnie w żywy kamień na nasze „podłe stosunki“, przywiązany jest do kraju, stąd czerpie motywy, i jeśli wyjeżdża za granicę, to tylko dlatego, że mu się tak podoba. Podumał tedy Sichulski nad zaszczytną propozycją, uśmiechnął się na głos swoim charakterystycznym he he, wreszcie oświadczył, że go kreatury angielskie nic nie obchodzą i że w Polsce ma jeszcze dość do zrobienia. W krótkim też czasie powstał cały szereg nowych karykatur, przynoszących prawdziwą kopalnię humoru i walorów artystycznych.

Kilka lat temu stworzył Sichulski stosunkowo w bardzo krótkim czasie serję karykatur, którą umieszczono swego czasu na wystawie. Różni się ona od poprzednich tak pod względem ujęcia tematu, jak i stosunku do niego artysty, a nawet wykonania. W poprzednich zajmował go problem ciekawych linii i sylwet, których narysowanie i zaakcentowanie tworzyło przepyszne karykatury. Zapomocą tych błyskawicznie rzucanych linii wydobywa artysta w sposób sobie tylko właściwy psychologię modelu pod kątem jego śmieszności, nawyczek i ułomności. Nie używał do tego jakiegoś ubocznego sztafazu, nie tłumaczył się ani tłem ani innymi szczegółami. Sama już postać dokładnie się tłumaczyła, w dodatku artysta nie opowiadał zbyt wiele o niej i nie smagał jej biczem złośliwej ironji.

W kartonach owych złośliwy ironista wychodzi z każdego rysunku. W dodatku Sichulski daje już w nich obszerniejszą „literaturę“ w postaci czy to akcji tła, czy też różnych ubocznych szczegółów. Taka n. p. karykatura Reymonta, autora „Chłopów“, zawiera nie tylko karykaturę samej postaci, ale, jeśli tak można powiedzieć, i karykaturę wsi.

Poeta Kasproicz, autor książki p. t. „O bohaterskim koniu i walącym się domu“, sprezentowany jest w postaci półkonia z torsem i charakterystyczną głową mistrza lwowskiego.

Inne karykatury są pełne właśnie tego rodzaju dowcipnie przedstawionych szczegółów i szczegółików. Kapitalne pomysły Sichulskiego świadczące o dokładnem wżyciu się w indywidualność karykaturowanej postaci, święcą tu prawdziwe trijumfy. Dodać należy, że jak przedtem, tak i teraz rysunek jest świetny w swoich zamaszystych, gwałtownych, a zawsze pewnych skrótach, uproszczeniach, załamaniach, wygięciach, które razem składają się na całość o niepowszedniej sile wyrazu.

Djabelsko złośliwy humor Sichulskiego przetacza się tu niepowstrzymaną falą.

Jakże kapitalną jest ta karykatura Sieroszewskiego, z temi spodniami, przypominającemi pewną część ciała pawianów, z olbrzymią szablą i różnami ostróg! Sieroszewski, którego linję głowy i przezacny wyraz twarzy świetnie uchwycił Sichulski, niesie potwornej wielkości czako ułańskie, a już na sam widok jego pierzchają Rosjanie, porzucając broń. Snać zlekli się nietyle „marsowej“ postaci genialnego pisarza, ile samego jego widoku i jego czaka, którem, jak tankiem, zmażdżyłby potrafił cały pułk.

Trudno wyliczać i opisywać choćby część tych świetnych kartonów, które jakkolwiek czasem aż trącą żółciową złośliwością, są, wszystkie bez wyjątku, prawdziwymi dokumentami tej gałęzi sztuki polskiej. W nich też najlepiej i najpełniej wypowiada się temperament, siła żywotna i wysoki artyzm, oraz znakomita umiejętność rysunku Sichulskiego, którego dzieła zagranicą zyskałyby na pewno pierwszorzędne uznanie.

Ma w tem wszystkim Sichulski już swój właściwy, odrębny „styl“, tak indywidualny, że łatwo go poznać, a trudno... naśladować w tej nonszalanckiej lekkości, pewności, zwinności linji o specjalnym wyrazie i w tem doszukiwaniu się w człowieku cech proszących się o ołówkę karykaturzysty, cech nie raz tak głęboko ukrytych, zwłaszcza u ludzi pragnących je zatuszować w dostojnym geście. Czasem zgryźliwy tupet Sichulskiego poniesie go i wtedy zaatakuję niespodzianie kogoś najbardziej zasłużonego, wyśmiejże nawet jego zalety — no, ale, jak mówi Schiller „Es liebt der Mensch das Strahlende zu schwärzen“,

a przede wszystkim lubi to karykaturzysta. Tylko nie w zbyt dosłownem znaczeniu tego smutnego powiedzenia. Zresztą Sichulski robi to w sposób tak doskonały i pełen wysokich środków artystycznych, że ewentualne nawet przeholowanie tematu darować mu się musi. Zaznaczyć jednak należy, że karykatura Sichulskiego niema nic wspólnego z płaskim paszkwilem, choćby podanym w formie artystycznej. To jest raczej często zręczna walka na florety z śmiesznościami i zabawnymi stronami człowieka, uciechna walka, w której Sichulski świadomy swego kunsztu jest zawsze pewny pchnięcia: nie zabija, jak ktoś powiedział o satyrze, wtedy gdy ma zamiar uszczyplnąć, zadrasnąć, albo wziąć w szczypczyki i obejrzeć.. *pincer sans rire*.

Więcej w tem wszystkim śmiechu niż bólu, a dobry śmiech, przyrodzona wesołość, jest — według Schopenhauera — podstawą zdrowia! Tem specjalnem „zdrowiem“ sztuki odznaczają się karykatury Sichulskiego, jedyne w swoim rodzaju obecnie w plastyce polskiej.



JÓZEF BRANDT

(W 50-tą ROCZNICĘ TWÓRCZOŚCI)

Pięćdziesiąt lat! — pół wieku pracy na chwałę kultury i sztuki, pracy, której wyniki rozstawiły szeroko imię polskiego malarstwa i narodu, który wydał takiego twórcę, ten półwiekowy piękny jubileusz, to prawdziwe święto sztuki naszej, tej najlepszej i najpiękniejszej. Naszej sztuki! w najrozleglejszym tego słowa znaczeniu, bowiem obrazy Brandta, to niejako dusza narodu, jego temperament, siła, zawadjackość, rozmach, ten specyficzny polski typ i nastrój, który w gromadzie płócien wystawianych zagranicą mówił wyraźnie, że to jest dzieło Polaka, nie tylko w treści, lecz w tym sposobie wczarowywania w zamalowane płótno tego wszystkiego, co jest umiłowaniem, dumą, mocą i tęsknotą naszą, wyrażone rodzajem odrębnym, jemu tylko właściwym... Dzieła jego to jedna wielka bohaterska pieśń na cześć naszej przeszłości, którą ukochał jak nikt może ze współczesnych i jak nikt umiał ją swoim wielkiem, czującym sercem zrozumieć, przepoić krwią własną i ukazać światu w szacie zawsze godnej i dostojnej... Przed jego płótnami, które już tyle triumfów widziały, koić się będzie zawsze dusza gnębionego narodu, podziwiać je będzie artysta, uczyć się będzie każdy kochać to, co rdzennie nasze, w spuściźnie przekazane przez przodków, chowane troskliwie w chramie najdroższych uczuć, to, co przeszło bodaj że niepowrotnie, wraz z upadkiem świetnego w dziejach oręża polskiego. I dlatego dziś chylą się przed tym czcigodnym nestorem polskiego malarstwa czoła wszystkich, dla których sztuka polska i jej rozwój nie jest obcy i nie jest im obcą praca Jubilata, która

stała się złotem ogniwem, łączącym tę sztukę polską z twórczością zagraniczną w jednym niemal rzędzie.

Nazwisko Brandta, to synonim wielkiego umiłowania ojczyzny, to jedna z najświetniejszych gwiazd w plejadzie geniuszów, tej miary, co Juliusz Kossak, Simmler, Gerson, Matejko, Grottger i inni, których jest niejako spadkobiercą duchowym i kontynuatorem.

A ta gwiazda świecić jasno będzie na firmamencie potężnego już dzisiaj malarstwa polskiego!...

Skala twórczości Brandta jest bujna i różnolita: pejzaże, sceny rodzajowe, portrety, a przede wszystkim bitwy, utarczki, podjazdy — a we wszystkim drga nuta serdecznego przywiązania do kraju, życia naszego, tradycji. Nieprześcigniony rysownik, świetny kolorysta, malarz obdarzony fenomenalną wprost pamięcią, pozwalającą mu zapamiętać każdy skurcz muskułu konia żołnierskiego (wtedy, kiedy malował te rzeczy nie było jeszcze... fotografii migawkowej!) każdy ruch ciała, miotającego się w rozdawaniu szablicą razów, subtelny i czuły na piękno przyrody, specjalnie tej naszej, znakomity znawca przeszłości naszej, w której nie obcym mu jest każdy sprzęt, żaden szczegół ubrania i uzbrojenia, Brandt jest typowym przedstawicielem artysty, w którym zespoliły się pierwiastki malarstwa ubiegłego stulecia z twórcą współczesnym, czułym na ostatnie zdobycze techniki. Jeśli dodamy do tego temperament i rozmach zgoła nie dzisiejszy, smak i kulturę niepoślednią, to będziemy mieli obraz tej niezwykłej, genialnej organizacji artystycznej, która prawie od razu zajęła jedno z naczelných miejsc w dziejach rozwoju naszego malarstwa. A jako człowiek jest ten pogodny męzny starzec jedną z najpiękniejszych postaci tego niknącego już powoli typu szlachcica polskiego, któremu najlepiej w polu i na koniu, jedyne do rady i wskazówki i zawsze chętniej pomocy, zapatrzonego z miłością w przeszłość, ale miłującego dzisiejsze pokolenie, w gronie którego czuje się młodym i szczęśliwym. Mówił mi o tem dużo jeden z młodych artystów, który kilkakrotnie z nim się zetknął.

Sztuka jego, tkwiąca korzeniami swemi w gruncie swojskim, wychowana w tradycjach Orłowskiego, Michałowskiego i mistrza jego Juljusza Kossaka, najlepiej i najświetniej wyowiada się też w tem, co w sztuce naszej jest najbardziej typowe, najbardziej samorodne, t. j. w scenach batalistycznych. I od nich też Brandt prawie rozpoczął swoją karierę artystyczną, która w stosunkowo bardzo krótkim czasie przemieniła się w jeden triumfalny pochód po wszystkich galerjach, wystawach i wszechświatowych rynkach, przyjmowana zawsze chętnie, nagradzana potopem medali, krzyżów, zaszczytów, jak również prawdziwym potopem złota. Dziś niema prawie galerji, prywatnych zbiorów i większych wystaw, któreby nie posiadały dzieł Brandta — Kunsthändlerzy zagraniczni prześcigają się w nabywaniu jego płócien. W Polsce niestety stosunkowo mało tych rzeczy pozostaje

Brandt urodził się w r. 1841 w Szczebrzeszynie w Lubelskiem. Wcześniej już zaczyna malować, uczy się następnie u Juljusza Kossaka, potem około r. 1862 wyjeżdża do Monachjum i kształci się pod kierunkiem Franciszka Adama. Studja te jednak i silna indywidualność profesorów nie przytłaczają zbyt fantazji i oryginalności młodego artysty, który zresztą dość krótko się uczy. Brandt jest prawie, że samoukiem, wszystkie niemal tajemnice techniki posiadał własnem szukaniem i intuicją, a szkoła monachijska, która zwłaszcza w tym czasie tak potężny wpływ wywierała na swoich uczniów, została potem prawie bez wpływu na niego. Za silna to była indywidualność, zanadto wcześniej skryształizowana, świadoma swych dróg i źródeł natchnień swoich, które były tam, gdzie te „pola wyłącane pszenicą, posrebrzane żytem“.

W dwa lata po wyjeździe do Monachjum wystawia obraz, który decyduje o całej jego przyszłej karierze artystycznej i kierunku, jakiemu miał pozostać wierny do końca. Obraz ten to „Pochód Lisowczyków“, pełen życia, animuszu szlacheckiego, ruchu, awanturniczej fantazji i poezji, świetny w rysunku i dosadnej charakterystyce, zadziwiającej u tak młodego twórcy. I odtąd już ciągnąć się będzie ten imponujący łańcuch świetnych dzieł,

początkowo cośkolwiek w manierze Adama, potem coraz bardziej oryginalnych, spotęgowanych siłą charakterystyki i narodowym nastrojem, ta falanga pysznych dzieci stepowych, wrosniętych w konie, jak wiatr ściągłe, husarzy, kozaków, czerkiesów, na tle przyrody podolsko-ukraińskiej, takiej właśnie, jak ją nam słowami odmalował Bohdan Zaleski.

Pierwszy większy obraz historyczny, jeden z największych, naszym zdaniem, w malarstwie polskim, to „Czarnecki pod Kaldyngą“. Kompozycja prosta, a głęboka, prawdziwa i przemawiająca tem znakomitem odczuciem nastroju, oddaniem historycznej chwili, poezją śnieżnego, północnego krajobrazu i tym sentymentem szczerze polskim, bijącym z potężnej całości.

Przedtem jeszcze, w roku 1865 zdobywa wielki złoty medal w Paryżu za „Skargę“, w kilka lat potem najwyższe odznaczenie na powszechnej wystawie w Monachjum za „Strojnowskiego przedstawiającego arcyksięciu Leopoldowi zdobyte konie“.

Odtąd sława jego została ugruntowana, policzono go słusznie w szeregi najznakomitszych mistrzów współczesnych, zdobywa uznanie krytyki zagranicznej (u nas różnie się tam działo!) o względy jego ubiegają się stolice i dwory panujących.

„Odsiecz Wiednia“, obraz wystawiony w r. 1873 ma zalety pierwszorzędne, ale ugrupowanie jest chaotyczne, cokolwiek bezplanowe. Siła w tem jest jednak i rozmach niecodzienny, a przytem konie tak świetne w ruchu, jak rzadko spotkać je w obrazach współczesnych. Lepszy pod względem kompozycji jest o wiele później namalowany „Chodkiewicz pod Chocimem“ ze znakomitemi postaciami typowych wojaków polskich i koni.

Idą potem takie piękne obrazy, jak ta idylla ukraińskich stepów „Kozak i dziewczyna przy studni“, niezmiernie ruchliwy i barwny „Jarmark w Bałcie“, z całym tłumem znakomitych Kozaków, Ormian, Czerkiesów i Czumaków, „Fantazja“, typowo nasza scena „Przed polowaniem“, „Przed karczmą“, „Wyścigi“ dwóch wodzów kozackich na stepie, „Targ“, „Odpoczywający Kozacy“, „Chata cyganów“, dalej na precudnem, ogromnie polskim tle krajobrazu naszego stepu, konny, młody dojeżdżacz z polskimi hartami na smyczy („Na stanowisku“), albo jeszcze

takie bliskie, serdeczne dla nas „Puk, puk w okieneczko“, „Epizod z pamiątek Paska“ i t. d.

Któż nie zna jego świetnego w kompozycji, pysznego w charakterystyce obrazu „Hetman Stanisław Rewera Potocki pod Cudnowem“, lub utarczka z podjazdem szwedzkim“, „Podjazd tatarski“ i tyle, tyle innych, za które go czcimy i kochamy.

Rzeczy te, znane szeroko po świecie, spopularyzowało świetnie przed kilkunastu laty monachijskie towarzystwo fotograficzne „Union“ (Jozef von Brandt. Album. 12 Photographien nach den Original-Gemälden des Künstlers. München „Photographische Union“). Album to jednak mało jest u nas znane.

Brandt, mimo ataków w drugiej połowie zeszłego stulecia, pozostał i jest jednym z największych współczesnych mistrzów, najbardziej polskim, we wszystkim co malował, artystą czci godnym, którego historia naszego malarstwa wpisze w złote karty swojej księgi jako tego, który był tego malarstwa najlepszym przedstawicielem i który wielką sztuką swoją nauczył kochać świetną przeszłość naszą.



JOZEF HOLEWIŃSKI

W Warszawie zmarł Józef Holewiński, najznakomitszy przedstawiciel sztuki drzeworytniczej, jakiego Polska wydała, jeden z najświetniejszych współczesnych artystów w tym dziale w Europie.

Szerszy ogół mało jeszcze stosunkowo wie o drzeworytnictwie, tej ongiś tak wysoko stojącej, subtelnej sztuce, mało też wiedział o Holewińskim, który na tem polu położył olbrzymie zasługi. Polega ona na przygotowaniu do odtworzenia rysunku wykonanego w sposób wypukły na drzewie, a więc jest to rodzaj przeciwny rytowaniu na miedzi i stali, gdzie rysunek jest wklęsły.

Płaszczyzna drzewa jest gładka, na niej wydobywa się przez wybieranie światła i odcieni świetlnych rysunek, a ten właśnie sposób daje drzeworytowi siłę cieniów, jakiej nie dają inne sposoby rytowania. Na drzewie, powleczonem cienką warstwą farby białej (jest to pieńek ustawiony na sztorc) wykonywa się rysunek piórem, ołówkiem lub pendzlem, białe miejsca między kreskami wybiera się ostrem narzędziem i w ten sposób wydobywa się odcienie i zarysy główne, co jest największą trudnością, gdyż artysta musi mieć ogromną pamięć tych odcieniów, ginących co chwila pod rylcem.

Każdy jednak rytownik posiada swe własne sposoby, finisze i środki kunsztownego wykonania, rytowania tonowego, barwnego, o czem trudno się rozpisywać w krótkim szkicu. Jest to cała specjalna nauka, sztuka odrębna, która wymaga ręki nadzwyczaj pewnej, świetnej sprawności rysunkowej i niezwykłego oka. Jedno jest tylko niedogodne, jeśli idzie o setki

tysięcy odbitek, nie da się ich w takich ilościach robić, jak odbitki z klisz miedzianych czy stalowych.

Początki tej sztuki sięgają czasów bardzo odległych; do rozwoju jej przyczyniło się drukarstwo. Jednem z pierwszych genialnych dzieł jest Kronika Norymberska, opatrzona 3000 rysunków Wolgemutha i Pleidenwurfa. W XV w. drzeworytnictwo stanęło na wyżynie wysokiego artyzmu, w którym prym wiodła sztuka norymberska z Dürerem na czele. Cały szereg najwybitniejszych mistrzów świata oddał się z zamiłowaniem tej gałęzi sztuki; w krótkim czasie Francja i Anglja w drzeworytnictwie doszły do mistrzostwa.

W XVII wieku drzeworytnictwo upada prawie zupełnie, dopiero wskrzesza je w Anglii na nowo sławny Bewick, a za nim poszedł cały szereg mistrzów tego rodzaju sztuki.

W Polsce pierwsze drzeworyty jak Biblia Zygmuntowska (Leopoldy) były brane z gotowych pierwowzorów niemieckich, potem dopiero przyszły oryginalne dzieła jak „Kronika świata“ Bielskiego, „Gniazdo cnoty“ Paprockiego i t. d.

U nas wskrzesił tradycje drzeworytu Smokowski, rysując i rytując do dzieł Wójcickiego, jak „Album Warszawskie“, „Niewiasty polskie“ i t. d. W r. 1850 pierwszy zakład drzeworytniczy zaprowadził u nas Münheimer, a ze szkoły jego wyszli tak świetni drzeworytnicy, jak Styfi i Regulski. Drugi podobny zakład powstał przy *Tygodniku Ilustrowanym i Kłosach*. Warto przeglądać zeszyty takiego n. p. *Tygodnika* z tych czasów; drzeworyty wykonane przez polskich artystów i pomieszczane tam, są trwałemi oznakami smaku artystycznego pisma i dużej doskonałości w tym kierunku naszych artystów. Nie znano jeszcze wówczas dzisiejszej taniej sztuki reprodukcyjnej, mechanicznej i często tak nietylko niedokładnej ale i bez najmniejszego tchnienia artyzmu, posługiwano się przeto w celach reprodukcyjnych drzeworytem, który w krótkim czasie osiągnął niezwykle stopień świetności.

Smokowski, Münheimer, Styfi, Regulski, Bojarski, Gorzdowski, Zabłocki, Chełmicki, Puc, Nicz i inni, to prekursorzy ksylografji polskiej, która w takich dziełach jak ilustracje do

„Starej Baśni“, „Pamiętników kwestarza“, „Pana Tadeusza“, „Lilli Wenedy“, „Jana Dęboroga“, „Wiesława“, „Mohorta“ i t. d. może konkurować skutecznie z zagranicą.

Ze szkoły Styfiego wyszedł też świetny polski drzeworytnik Józef Holewiński, który zdobył sobie sławę i uznanie wszechświatowe.

Urodzony w Warszawie w r. 1848 po ukończeniu gimnazjum wstąpił do pracowni ksylograficznej Jana Styfiego, a jednocześnie pilnie studjował w szkole rysunkowej prof. Gersona, gdzie w rysownictwie należał do najlepszych uczni niezapomnianego mistrza.

W roku 1865 Lewenthal począł wydawać *Kłosa*, gdzie kierownikiem drzeworytni został Styfi. Wkrótce w *Kłosach* pojawiać się zaczęły prace Holewińskiego, wybijające się od razu ponad zwykły poziom. Poznano wkrótce, że to talent istotnie z Bożej łaski. Jego ryty odznaczały się świetnem stopniowaniem tonów, miękkością i giętkością linii, indywidualnem odczuciem pierwowzorów, z których nic nie zatracali, dając rzeczy pod tym względem wprost kapitalne. Jego rylec w rysunkach Matejki, Juliusza Kossaka, Gierymskiego, Brandta, Andriollego, Witkiewicza, doszedł w swojej sprawności do zenitu. On pierwszy umiał z czarnej i białej plamy wydobyć całą gamę odcieni i kolorów, najsztudniejszych tonacji światła, które zdawało się drgać, żyć w tych kapitalnych rzeczach.

Dzięki niemu, jego pracy, Polska poznała najwspanialsze pomniki plastycznej sztuki rodzimej, on w dworach wiejskich i mieszkaniach miejskich „spopularyzował“ dzieła mistrzów polskich, uprzystępniał je ogółowi, dał je poznać zagranicy w reprodukcjach, które same w sobie były arcydziełami i przyczyniły się niejednokrotnie do wyrugowania bohomazów zagranicznych. On to przeszedłszy potem do *Tygodnika Ilustrowanego*, postawił to pismo razem z Witkiewiczem na wysokiej wyżynie artystycznej.

Dzieła jego wystawiane w Berlinie, Wiedniu, Monachjum, Paryżu i Petersburgu przyniosły mu sławę, odznaczenia i uznanie. Płacono mu za nie w *Moderne Kunst* i w licznych wydawnictwach artystycznych Europy największe honorarja.

O jego olbrzymiej działalności i zasługach powinno napisać się osobne studjum, co się, być może, kiedyś stanie; wtedy też cała jego działalność artystyczna wyjdzie w pełnym blasku. Działalność artystyczna i — poniekąd cicha tragedia życia mistrza, który od rozkwitu do... zapomnienia przeszedł wszystkie stopnie. Niedościgniony w swem szlachetnem rzemiośle artysta patrzył jak świetna sztuka drzeworytnicza coraz bardziej upada, wytrącana ze swej kolejki tańszymi sposobami reprodukcyjnymi. Drzeworytnictwo upadało, zastępowane tańszym rytym na miedzi, stali, mechaniczną, bezduszną odbitką fotografii — traciło grunt pod nogami, nie popłacało, wreszcie zanikło lat temu blisko dwadzieścia. Z ręki nieprześcignionego mistrza wypadł rylec, który stworzył tyle wspaniałych dzieł. Opustoszała pracownia — czasem jeszcze tylko chylący się pod brzemieniem lat i przejść starzec brał go podobno do ręki, by już „sobie, nie komu“ wyśpiewać nie nieoglądany przez nikogo arcytwór i — zostawić wśród pamiątek, jak się chowa nieużyteczne dla nikogo, zasuszone kwiaty...

Pociechy i niejako ujścia swemu temperamentowi artystycznemu oraz zarobku szukał w malowaniu krajobrazów i portretów, a także w dozorowaniu obrazkowej części *Tygodnika Ilustrowanego*, dla którego tyle zasług położył i niegdyś tak wysoko go podniósł swemi dziełami i dziełami swych uczniów.

Czczony i kochany przez wszystkich artystów i przyjaciół, ze smutnym, dobrym uśmiechem na ustach, był postacią, która się zrosła z Warszawą, typem pięknym, niezłomnym do ostatka bojownikiem i chorążym tej dziś zamarłej sztuki, której dzieje nazwisko jego wpiszą złotemi głoskami na kartach swoich.

Jak dalece Holewiński był znany zagranicą, świadczy choćby ten drobny fakt: podpisaný pracował swego czasu nad akademicką rozprawką o pewnych drzeworytach Dürera w *Albertinum* wiedeńskim. Kierownik instytucji, do którego udał się w jednej sprawie, w rozmowie o drzeworytnictwie europejskiem z największym szacunkiem wyrażał się o Holewińskim.

Podczas pobytu w Warszawie w lokalu *Tygodnika*, wspomnieliśmy o tem Holewińskiemu. Zapaliły się na chwilę oczy

starca, przypomniały się dobre świetne czasy, a potem głowa pochyliła się jeszcze niżej i szepnął: „Tak panie, dziś już nie ma dla kogo pracować“.

W tej prostej odpowiedzi mieścił się cały smutek i tragedia mistrza, który niegdyś podziwiany przez wszystkich, u schyłku dni swoich „nie miał dla kogo pracować“, nie posiadał zbytu dla kapitałnych, jedynych w swoim rodzaju dzieł pierwszorzędnego znaczenia dla polskiej sztuki.



ADAM CHMIELOWSKI

(BRAT ALBERT)

W pierwszy dzień świąt Bożego Narodzenia roku 1916 zesza ze świata jedna z jasných postaci, opromieniona aureolą poświęcenia się i miłości bliźniego: Adam Chmielowski, człowiek o prawdziwie ewangelicznie czystej duszy i sercu miującym całą ludzkość, a ponadto znakomity artysta-malarz, w sztuce polskiej zajmujący wybitne miejsce, jakkolwiek od całego szeregu lat przestał tworzyć dzieła malowane, wskrzeszając dzieło miłości bliźniego w myśl wskazówek Chrystusa, któremu cały oddał się w służbę, przywdziawszy prosty surowy habit, jako założyciel i przełożony Zgromadzenia III. Zakonu św. Franciszka, posługującego ubogim (Braci Albertanów).

Urodził się w Warszawie, studja malarskie odbywał w krakowskiej Szkole sztuk pięknych, następnie w 29. roku życia wyjechał do Monachjum (około roku 1870), gdzie w krótkim czasie zwrócił na siebie uwagę nie tylko profesorów lecz ogółu, który w tym pierwszym polskim impresjonizmie dostrzegł talent niecodzienny, nabywając chętnie jego obrazy.

W czasie jego pobytu w Monachjum bawili najwybitniejsi, dziś przeważnie już nieżyjący, artyści polscy, tworzący jedną rodzinę, skupiającą się w pracowniach malarskich, gdzie wśród gorących dysput powstawały pomysły, jakie potem miały się przemienić w dzieła, które sławę sztuki polskiej roznieśli po Europie.

Śp. Adam — jak piszącemu te słowa opowiadał jeden z kolegów zmarłego, inżynier P — brał gorący udział w tych dysputach, uważając zawód artysty polskiego za posłannictwo. Z natury był skłonny do rozmyślań, kontemplacji, przystęp-

wał do tworzenia z namaszczeniem, jak niegdyś malarze średniowieczni. I jakkolwiek nic nie wskazywało podówczas na to, że ten rwący się do życia talent, ten zapowiadający się świetnie malarz usunie się w zacisze pracowitego klasztoru — już wtenczas okazywał skłonność do tematów abstrakcyjnych, religijnych, choć nie kościelnych. Miało to też wpływ na jego twórczość; obrazy jego wypełniały się postaciami mglistymi, nieuchwytnymi, działającymi — jak ktoś powiedział — więcej muzycznie niż plastycznie („Ogród miłości“). Dodawał im uroku przepyszny, często jakby wyczarowany z promieni świetlnych koloryt, w którym Chmielowski doszedł do ciekawych wyników, wysuwając się na czoło polskich impresjonistów i w tym kierunku zapowiadając najwięcej.

Od roku mniejwięcej 1878 do 1880 pracował stale w Warszawie, a potem w Krakowie, obsyłając ówczesne wystawy swemi dziełami.

Dziś, kiedy zapomnieliśmy prawie o tych dziełach, tak dawno nigdzie ich nie spotykając, trudno jest dać choćby w przybliżeniu jakąś dokładniejszą syntezę całej jednolitej, bogatej twórczości plastycznej Chmielowskiego. Z konieczności ograniczamy się przeto na wyliczeniu tylko najważniejszych dzieł i to nie w chronologicznym porządku. Są niemi: „Włoska siesta“, „Idylla“, „Na pikiecie“, „Przed burzą“, „Cmentarzysko“, „W podróży“, „Polowanie“, „Kwaterunek“, „Pogrzeb samobójcy“, „Ulica w podolskiem miasteczku“, „Wieczór jesienny“, „Poranek zimowy“, „Opuszczona plebanja“, „Poranna modlitwa“, „Wizja św. Marji Małgorzaty“ — wreszcie podobno ostatni obraz jaki wyszedł z pod jego pędzla: „Kameduła“.

W roku 1888 bieżę rozbrat z sztuką i cały oddaje się służbie Bożej. Założony przez niego zakon wkrótce zasłynął swemi czynami humanitarnymi, pracą na licznych polach i spełnianiem dzieł miłosierdzia bliźniego. Inne, powołane do tego pióro, opisze w przyszłości zasługi na tem polu Brata Alberta, którego piękną postać otaczała powszechna cześć, miłość i jakiś za życia już legendarny urok.

Steian Żeromski w swojej powieści przedstawił w sposób bardzo piękny życie Braci w ich pustelni tatrzańskiej i świetlaną postać ich Założyciela, Brata Alberta-Chmielowskiego. Jest to naturalnie transpozycja poetycka, nie wymieniająca wyraźnie po imieniu Zmarłego, czuje się jednak, że wiele w niej prawdy, że autor poznał, zetknął się bliżej i pokochał Brata, i nie mógł oprzeć się, by go nie uwiecznić. Bo postać to rzeczywiście niezwykła, której dzieje życiowe mogą być tematem do snucia opowieści o wyrzeczeniu się ludzkości i bohaterstwie niezłomnej duszy.

3. Brat Albert-Chmielowski dokonał pracowitych, twardych dni swoich w 70. roku życia w Krakowie, ujrzawszy jeszcze przed zgonem świt powstającej Polski, którą głęboko nosił w sercu — ten wielki koiciel niedoli.



FRANCISZEK KOSTRZEWSKI

Na zmarłym w Warszawie Kostrzewskim najwidoczniej odbiła się dola polskiego artysty. W młodości jeden z najpierwszych, uzdolniony i bardzo ceniony, sięgając / bardzo wysoko orlimi lotami, które potem czas zgiał ku ziemi, przysypując je pyłem zapomnienia. I nie to jest tragedją tej iście gołębiej duszy prawego rycerza sztuki, który wysoko niósł jej sztandar w czasach, kiedy ogólne przygnębienie narodowe usuwało ją niejako na plan drugi, że zapomniano o artyście-malarzu Kostrzewskim, a widziano w nim tylko „kochanego pana Franciszka“, który „robił“ doskonałe kawały piórem i ołówkiem, ale to, że nie mógł, wskutek warunków życiowych, spocząć ani na chwilę, że musiał do ostatnich dni swoich, nie dowidząc już, rysować do rism ilustrowanych, naturalnie coraz bardziej nie tak, jak chciał i potrafił. Z doskonałego artysty stał się rzemieślnikiem — bo tak chciało życie, to samo, które nędzę naślało na Constable'a i wtykało kamienie w ręce łobuzów ulicznych, obrzucających nimi włóczęgo się w łachmanach, półoślepego Rembrandta...

Nic przykrzejszego nad widok, który sam widziałem w Warszawie, jak ten starzec ośmdziesięcio-sześćio letni dreptał z rysunczkami pod pachą, od redakcji do redakcji, z rysunczkami humorystycznymi do polskich pism, które wcale nie cierpią na nadmiar humoru. I gdyby nie stosunki rodzinne, które nie pozwoliły mu zginąć, (nie wiele mamy pism i nie bardzo po „królewsku“ one płacą!) kto wie, czy ten, który ongiś szedł w pierwszym szeregu zwycięskiej sztuki polskiej, nie byłby zupełnie bez środków do życia. To jest przykre, ale i prawdziwe, że klęską dla wielu artystów jest niekiedy jeśli — za długo żyją!

A Kostrzewski żył długo, bardzo długo, tak, że wystarczyło, aby się do niego „przyzwyczaić“ i zapomnieć. Wiedziało się, że żyje, oglądało się jego rysunki, tak, jak je w młodym wieku oglądali nasi ojcowie i matki, ale się o nim tak mało wiedziało, o nim, niepoślednim malarzu, dzielnym chorążym tej, dla której wszystko poświęcił...

Dzisiejsze pokolenie nie zna prawie jego twórczości, którą kiedyś znowu ktoś „odkryje“ i pokaże zdziwionym oczom tych, którzy znają go tylko z tego, co w ostatnich kilkunastu latach zrobił.

Niedawno, wertując dawne roczniki pism, z których wiele już nie wychodzi, natrafiłem na rysunki Kostrzewskiego, które mnie zaskoczyły. Tak się dawno, dawno już rysowało; dziś, w czasach ogólnej anarchji rysunkowej, są to już kopalne okazy. Do historii karykatury w Polsce są to — twierdzimy — pierwszorzędne materiały, stojące obok Orłowskiego, z którym Kostrzewski miał bardzo wiele wspólnego, mimo, iż naturalnie nie może równać się dorobek jego z twórczością Orłowskiego. I nie tylko to! mają one ważność dokumentu obyczajowego, takie w nich mnóstwo typów, figur, ubiorów, zwyczajów, przywar, śmiesznośtek, tak nas dobrze charakteryzujących.

Nie był może Kostrzewski Hogarthem lub Gavarnim polskim w ścisłym tego słowa znaczeniu, ale był tak odrębny, tak wyjątkowy, taki naprawdę nasz.

Warszawa specjalnie dużo mu zawdzięcza i nie powinna mu tego zapomnieć.

W niej urodzony, całe życie tam spędził, jej poświęcił wszystko, co miał najdroższego, ją opiewał swoim ołówkiem. Ktokolwiek będzie badał życie dawnej stolicy Polski, życie salonu, szynków, pracowni, suterenu, poddasza, bruku miejskiego, nie może pominąć rysunków jego w dawnych: *Tygodniku Ilustrowanym*, *Przyjacielu dzieci*, *Kłosach*, *Kolcach*, *Tygodniku Powszechnym*, *Kurjerze świątecznym* i t. d.

Na jego twórczości śledzić też można rozwój humoru polskiego, zupełnie odrębnego, pogodnego, bez żółci, humoru, jakiego już dzisiaj, zarażeni zagranicą, nie znamy. — Był to

humorysta, majster pierwszorzędny, satyryk dawnej „szkoły“, co to dziś „odkrywana“ na scenie, jakieś dobre, beztroskie, serdeczne łyzy śmiechu wyciska, typowy przedstawiciel tej wesołości, którą już dawno zatraciliśmy, a która była niegdyś również jedną z ciekawszych cech naszego charakteru narodowego.

I choć życie gniołło to pocziwe serce, nigdy nie zatruiwało czytelników beznadziejnym smutkiem i żółcią, każdy rysunek jego śmiał się jakimś dobrym głosem, który mówił: „Jesteś śmieszny, zły, ale ja cię rozumiem — ty się tego wyzbędziesz — patrz, sam się ze siebie śmiesz“.

I śmiał się Kostrzewski dawniej szeroko, głośno, „po polsku“, potem — ciszej, tęskniej jakoś, ale śmiał się do ostatniej chwili, może pragnąc srebrnym tym śmiechem bodaj na chwilę spędzić troskę dnia, który już nas tak bardzo przybił do ziemi...

A Warszawa patrzyła na to, kochała go i — nie troszczyła się o niego! Zapomniano dawnego Kostrzewskiego, a widziano tylko staruszkę, który „nie szedł z prądem czasu“.

Może to jest konieczność losu — ale gdzieś, tam, indziej, pamiętają o tych, którym się kiedyś tak wiele zawdzięczało.

Trudno w krótkim szkicu, podać dokładnie dzieje twórczości Kostrzewskiego, który — tak beznadziejnie długo żył, a nie ma ani jednego obszerniejszego życiorysu.

Urodził się Kostrzewski w r. 1828 w Warszawie. W r. 1844 wstępuje wraz z Gersonem i Brodowskim do świeżo otwartej Szkoły sztuk pięknych, ucząc się już przedtem u Hadzewicza i Kokulara. Pod kierunkiem Piwarskiego rozwinął w sobie poczucie swojskości i poczyną podróżować po kraju, który przebiega z pendzlem i ołówkiem w ręce. Mniej więcej między rokiem 1859 a 1866 przypada okres najbujniejszej jego twórczości malarskiej. Powstają: „Wnętrze karczmy“, „Obrachunek z pańszczyzny“, „Odpust na wsi“, „Zaścianek Dobrzyńskich“, „Licytacja chłopskiego dobytku“, „Jarmark w miasteczku“, „Noc świętojańska“ i t. d.

Był wówczas w „cyganerji“ warszawskiej wraz z Wolskim, Zamorskim, Fillenbaumem, Niewiarowskim i in. jedną z najciekawszych postaci.

On to również wychował ucznia swojego Szermentowskiego, znakomitego malarza.

Malarz rodzajowy zmienia się jednak koło roku 1872 w humorystę i tu zabłysnął jako jeden z najlepszych swego czasu w Polsce. Tysiące rysunków mniejszych i większych wypełnia pisma ilustrowane polskie, które dziś są prawdziwą kopalnią dla badaczy sztuki polskiej, obyczajów i stosunków. Temu kierunkowi został też Kostrzewski wierny do końca życia. A że ostatnie lata jego twórczości nie przyniosły nic nowego, może nawet nie mogą się równać z tem, co dawniej tworzył, to nie powinno nikogo dziwić, kto zna jego życie, kto zna nasze stosunki. Mimo jednak wszystko w Warszawie n. p. do ostatniej chwili nie było nikogo, kto by go przewyższył. Do p. J. Czempińskiego mawiał:

— „Sprzedaje się sporo po znajomości, to znaczy bardzo tanio. U nas z malarstwa można żyć, ale trzeba tworzyć rzeczy zabawne, małe, tanie i na dobre. Najlepszych moich rzeczy publiczność nie zna — są to bowiem rzeczy kawalerskie, robione od ręki, nieraz podczas wesołych hulank”.

Umarł cichy, może dobrze przygotowując jakiś ucieszny rysunek do *Tygodnika*, w którym miał stałą gościnę.

Prawda, nie zapomniano tak całkowicie o nim: w r. 1906 urządzono mu skromny jubileusz 50-letniej twórczości! Zdało się, że to jest ostatni jego triumf, który poprzedzi bliski zachód.

A on jeszcze jeden zrobił figiel: żył długich pięć lat...



WANDALIN STRZAŁECKI

W jednym ze szpitali warszawskich dokonła się cicha tragedia artysty, którego talent zabłysnął przed kilkudziesięciu laty jak meteor i zgasł nagle, zanim jeszcze zdołał się wypowiedzieć... Zamknięty w celi szpitalnej, nie zdający sobie sprawy z otaczającego go świata, podświadomie już tylko snuł przez długich lat 32 wątek dawnej swej, tyle zapowiadającej twórczości, malował jakieś mgliste, często nikomu niezrozumiałe wizje swej chorej duszy, która kołatała się w silnem cieple, nie mogąc go zmódrzyć przez tyle lat. Uśmiech tajemniczy „nie z tego świata“, jaki błąkał się na jego twarzy, świadczył, iż dobrze mu było z tem, że cisza śmiertelna już za życia padła na jego mózg i serce, które niegdyś rwało się do słońca sztuki, kochało, łamało się i tęskniło. Świat zamknął się w nim, zniknął dla niego, wraz z nim wszelkie pragnienia — niemoc straszna wypędziła z jego myśli wszystko, co było dawniej ukochane nad miarę, dlaczego żyć pragnął i w imię czego walczył.

Przestał poprostu żyć dla otoczenia.

Obok niego szło w szybkim tempie życie, koledzy jego i towarzysze tworzyli coraz lepsze dzieła, sztuka polska rozwijała się, a on, który mógł być tej sztuki polskiej chlubą i dla której pragnął oddać wszystkie swe siły, nie odczuwał już tego i nie widział, snując się jak cień po celi i rzucając czasem na płótno lub papier jakieś odruchy postrzępionych, hieroglificznych myśli, wykwitających chorymi ognikami pod udręczoną czaszką...

Zapomniano o nim. Czas, najłaskawszy koiciel smutku i żalu, mgłą niepamięci okrył istnienie Strzałeckiego, najbliżsi

tylko towarzysze pracy, profesorzy i koledzy wspominali chwile z nim przeżyte i jego działalność. Lecz i ci ubywali, a garstka, jaka jeszcze pozostała, rozproszyła się po świecie. O dziełach jego wiedziało i znało ich wartość jedynie szczupłe grono zajmujących się historią sztuki. Podpisany, gromadząc materiały do pewnej pracy, natknął się na nie i raz je poznawszy, szukał ich potem, zdziwiony ogromem pracy, dokonanej w tak krótkim okresie życia, inwencją twórczą i talentem, który już więcej niż „zapowiadał“, lecz mówił wyraźnie, iż ten świetny uczeń Gersona, mimo widoczne silne wpływy (Matejko i Brandt) miał dużo do powiedzenia, umiał nadspodziewanie wiele i był organizacją twórczą w słowa tego najpiękniejszym znaczeniu.

Kolega jego, znany artysta-malarz i uczciwy, bezstronny krytyk warszawski Henryk Piątkowski tak go scharakteryzował: „Wandalin Strzałecki, w generacji, która wydała dla sztuki naszej: Leona Wyczółkowskiego, Antoniego Piotrowskiego, Stanisława Masłowskiego, Jana Moniuszkę i tylu innych, uchodził za wyjątkową organizację artystyczną, za umysł zdolny owładnąć szerokim zakresem historycznej kompozycji, za artystę o poważnej nucie szczerego natchnienia. Bardzo młodo, bo w piętnastym zaledwie roku wszedłszy na drogę sztuki, W. Strzałecki od zarania swej kariery otoczony był uznaniem kolegów i nauczycieli, którzy w nim niepowszednią jednostkę twórczą odgadywali; pierwsze debiuty spotkało wyróżnienie krytyki, przyszłość zdawała się zapowiadać świetną i obfitą w powodzenie“.

I szłoby tak w dalszym ciągu, gdyby nie wyczerpanie zbyt szybkie sił intelektualnych, wywołane przez zbytek pracy i wysiłek gorączkowy organizmu. Dorobek jego twórczy, jaki w ciągu tych kilku lat wyprodukował, jest olbrzymi i mógłby zapełnić długoletnią działalność innego artysty. Zaledwie powrócił z zagranicznych studjów i oddał się całej samodzielnej działalności, nie doszedłszy 30. roku życia, padł ofiarą strasznej choroby, która zachowując mu siły fizyczne do zgonu nieledwie, poplątała włókna mózgowe.

Zmarły, poza obrazami, w których ujawniła się, obok ławności kompozycyjnych i niepośledniego talentu, pewna wirtuo-zowska tężyzna, pozostawia w spuściźnie podjęte przez siebie prace literackie. Zaprzątała go pierwotna słowiańszczyzna, pracował nad sanskrytem, pisał poezje. Prace te drukował w pi-smach warszawskich.

Wandalin Strzałecki urodził się w Warszawie w r. 1855. Początkowo uczęszczał jako 16-letni chłopiec do szkoły rysun-kowej, a równocześnie był uczniem Gersona. Talent jego nie-pospolity wcześniej zwrócił na niego uwagę profesorów; otrzy-mał rządowe stypendjum. wyjechał do Akademji w Petersburgu, gdzie w ciągu dwu lat wybił się na naczelne miejsce, otrzymu-jąc aż pięć medali. Po powrocie do Warszawy, zaczął wystawiać swe dzieła, ciesząc się coraz większem uznaniem, wreszcie w r. 1882 wyjechał do Monachjum. Tu zaczęła się gorączkowa praca, jakby w przeczuciu zbliżającej się katastrofy. Z niepo-myślaną poprostu szybkością powstawały obrazy coraz lepsze, świetne w kompozycji, indywidualne w kolorycie: dzieła o te-matach historycznych, rodzajowe, wizerunki etc. W tem samem tempie szła ta gorączkowa twórczość w Warszawie, dokąd po-wrócił w 1882 roku.

Niedługo potem nastąpiła katastrofa, przerwał się wątek niezwyklej działalności — sztuce polskiej nie przybyło już ani jedno dzieło.

Z prac jego należy wymienić następujące: „Skrzypek“, „Pożegnanie“, „Rekonwalescentka“, „Przed dworkiem“, „Kasper Karliński“, „Radziejowski“, „Kazimierz Wielki i Esterka“, „Sobie-ski pod Wiedniem“, „Otrucie ostatnich książąt Mazowieckich“. W samym Krakowie od 1880 do 1884 wystawił następujące obrazy, jak wykazuje „Pamiętnik“ Świeykowskiego: „Wyjazd z zaścianka“, „Pieśń słowiańska przed Cezarem“, „Kazimierz Wielki kumem“, „Odjazd Lisowczyków“, „Sen o zakłętej króle-wnie“, „Łowy z sokołem“, „Posłaniec serdeczny“, „Wyjazd na wojenkę“, „Napój miłosny“, „Błogosławieństwo na domowym progu“, „Poszukiwanie kwatery“, „Klucznik“, „Przed dworkiem“,

„Jan III i Marysieńka“, „Kiejstut i Biruta“, „Lekcja śpiewu“, „Opuszczona“.

W krakowskim Muzeum Narodowym znajduje się jego obraz „Pieśń o zburzeniu Jerozolimy“, w zbiorach warszawskiego Towarzystwa Zachęty sztuk pięknych „Obrona Trembowli“ i portret własny, szkic olejny. Kilka rysunków jest w posiadaniu prywatnem we Lwowie.

Jakkolwiek ś. p. Strzałecki w młodzieńczych prawie latach przestał tworzyć i niezdolał jeszcze w całej pełni się wypowiedzieć, dzieła jego ślad trwałe zostawił w malarstwie polskiem, owiane tchnieniem niepospolitego talentu i tą nutą tragiczną przedwcześnie zanikłego życia, co jak kwiat pyszny wyrwany z ogrodu słonecznego i przeniesiony do mroźnej piwnicy, utracił swe barwy i ginął powoli.



FRANCISZEK ŻMURKO

Zaprzeczyć się nie da, że Żmurko był wprawdzie nie genjuszem, ale jednym z tych, w którym tkwią pierwiastki pewnej wielkości. Artysta bardzo szczery, którego sztuka tchnęła jakimś przepychem Renesansu, miał wrodzone przedziwne poczucie harmonji barw i linii, zawsze szlachetnych i skończonych, w które zamykał swoje kompozycje, pomyślane zawsze logicznie i pięknie; był to twórca w rozległym tego słowa znaczeniu, który nie zamalowywał płócien byle czem, aby tylko powstała rzecz namalowana, lecz który wypowiadał na nich treść swojej duszy, rozmiłowanej w pięknie szlachetnem i wielkiem — nietylko malował lecz tworzył, nie z przypadku lecz z konieczności, bo musiał w jakiś sposób się wypowiedzieć — myślał więcej o pałecie, niż o obrazie! Dziś w czasie, kiedy kompozycja znika coraz więcej z obrazów, zastępowana przez proste przenoszenie na płótno byle jakiego skrawka widoku, pierwszej lepszej postaci lub kwiatów, kiedy coraz mniejszą odgrywa rolę w sztuce co malować, kiedy do namalowania obrazu przystępuje się jak do zdjęcia widoku soczewką aparatu fotograficznego (nie piszę naturalnie bez zastrzeżeń), kiedy jednym słowem, coraz mniej jest twórcy w obrazie, a coraz więcej wyszkolenia, sprytu i sztuczek, taki Żmurko jest tem ciekawszy i poznania godny. Był to jakby zabłąkany w XX wieku *quincecentista*, rozkochany w kwitnącym życiu, namiętny miłośnik pięknych kształtów, trubadur białych ramion, alabastrowych piersi, rozmarzających oczu, jędrnych, zdrowych ciał, kuszących rozkoszą niezapomnianych pieszczot... I aby to odtworzyć, trzeba było malarza nieprzeciętnego, ręki bardzo pewnej, umysłu, w rozległym tego słowa znaczeniu twórczego.

Żmurko nie malował nigdy „aktu“ samego dla siebie, na to, aby dać pewien schemat poprawnych linii i barw, dla niego ciało ludzkie było tem, czem dla ludzi Renesansu: całym zamkniętym w sobie światem, gdzie artyzm mistrza, jego uczucie, myśl, pragnienia, namiętność, miłość, zbiegły się w jedną nierozzerwalną, konieczną całość; a choć czasem powtarzał się, przechodził w mimowolny szablon, nie zawsze stało siły. to jednak nigdy nie miał się blagi, tanich środków i sztuczek. Zresztą malował może za dużo, za szybko, nie mogąc nastarczyć zamówieniom, płynącym ze wszystkich stron.

Każdy jednak jego obraz, poza szlachetnością środków malarskich, którymi posługiwał się z zadziwiającym artyzmem, z pewnością był w idealnej zgodzie z założeniem, inwencją twórczą, imponował wielkością pomysłu i szczęśliwem przeprowadzeniem go. Mimo wszystko co można przeciw Żmurce powiedzieć, pozostaje tyle za, że starczy, aby zapisać artystę w poczet tych, którzy w sztuce przedstawiają pewien kierunek, pewną myśl, typ — a po części styl. A do tego potrzeba czegoś więcej niż „talentu“, tego czegoś, czem się tak hojnie szafuje, przy przeciętnych nawet płótnach. Talent jest surogatem tylko, z którego w miarę pracy, wytrwałości, sumienności, ukończenia przedmiotu i oddania się mu, powstać może z czasem prawdziwe piękno.

Niestety zapominają o tem dość często ci, których to słowo niejednokrotnie zabiło w rozwoju, słowo — zwodnik, wyrzeczone widocznie jako ocena pierwszych prac... Żmurko miał naturalnie talent, który potem gorliwą pracą, opartą na najlepszych wzorach, wysunął go na jedno z naczelnych miejsc — talent ten jednak cechowały już od początku znamiona nieprzeciętności, przebijającej się w wyborze przedmiotów („Styl bywa mniejszy lub większy w prostym stosunku do szlachetności zajęcia i namiętności, jaki budzi przedmiot“ Ruskin) — wprawdzie zdobytej subtelnością, przy zależnej od nich malowniczej ekspresji i miłości piękna.

Nieoceniony Ruskin mówi, że „wysoka sztuka nie polega ani na przekształcaniu ani na fałszowaniu natury, lecz na po-

szukiwaniu w naturze tego, co w niej jest godnem miłości i co w niej jest czystem, w miłowaniu tych rzeczy, w wystawianiu wszystkich, aż do najdrobniejszej, tych sił miłości w sercu malarza, w kierowaniu dusz innych ku triumfalnej sztuce i szlachetnej ekstazie“. Te wszystkie właśnie pierwiastki tkwiły w talentie Żmurki; że nie stworzyły one jednak dzieła prawdziwie monumentalnego, będącego objawieniem w sztuce, to już tajemnica psychologii artystycznej, mniejsza o to jak się nazywająca, niemocą, zanikiem ekspansywnych władz twórczych, brakiem genjuszu i t. d.

Stwierdzić jednak należy i przypomnieć (zapomniało się cośkolwiek o tem!), że Żmurko zostawił kilka rzeczy, będących chlubą dla naszego malarstwa, a które temu malarstwu zrobiło rozgłos i uznanie za granicą! To pewne! Ot, niedawno, światowa firma wydawnicza „Münchener graph. Gesellschaft Pick & Comp.“ nabyła prawo reprodukcji wszystkich prawie ważniejszych dzieł jego — a firma ta, której współpracownikami i kierownikami są piersi znawcy i artyści, wydaje tylko rzeczy dużej wartości. I to trzeba pamiętać, że firma niemiecka nabywa prawo to od — Polaka!

Czytałem kiedyś, z okazji wystawienia obrazów Żmurki w Monachjum, entuzjastyczne recenzje o nim; nie godzę się na nie w całości, ale przyznaję się, że czytałem je z wielką przyjemnością jako Polak — a potem w naszych czasopismach, (prócz pięknych, bezstronnych studjów Jaroszyńskiego i Piątkowskiego) nie czytałem w ostatnich czasach nic o nim, lub krótkie, dość nieprzychylne wzmianki. Żmurko pod mętną falą nowych haseł i teoryj artystycznych, wytrwał, ostał się sam prawie i w dziełach, które stworzył, pozostawił pewien wyraźny ślad w sztuce polskiej, który należy otwarcie, bezstronnie uznać.

Historja naszego malarstwa nie zaliczy go do orłów, ale do tych ptaków wdzięcznych, które słodką pieśnią swoją uczą kochać piękno.



MIECZYŚLAW JAKIMOWICZ

Sala lwowskiego „Koła literacko-artystycznego“ mieściła kilka lat temu niezwykłą wystawę. Złożyło się na nią kilkanaście mniejszych i średnich obrazów artysty, którego Lwów prawie zupełnie nie znał, a którego niezwykła indywidualność twórcza zwróciła już uwagę krytyki zagranicznej.

Jakiegoś dziwnego doznawało się wrażenia, wchodząc na wystawę — wiał na nas stłumiony, dziwnie smutny nastrój, coś jak nieuchwytna, cicha muzyka w dzień jesiennej szarugi, kiedy to wczesną godziną zmierzchu zlewają się kształty sprzętów pokoju, rozplywa się ich kontur, kładzie się na wszystko miękki, delikatny pył mroku, wychodzącego z kątów, wraz z jakimś tonem melancholji spowijającego wszystko w tęskne, szare zadumanie...

Ktoś słusznie zauważył, że nie bez znaczenia jest fakt, iż artysta często portretowanym osobom nakłada na oczy czarne okulary — zdaje się, jakby sam patrzył w świat przez takie właśnie szkła. Rozkoszne, drgające światło obce jest sztuce Jakimowicza, nie zna go prawie, znać nie chce, jak ktoś, kogo oczy boją, umyślnie usuwa się w mrok, bierze się do tworzenia wtedy, kiedy tego światła nie ma, lub też umyślnie ustawia swoje modele w mrocznym pokoju. Czasem ma się wrażenie, że ten mrok zrobiony jest sztucznie, że artysta nie dałby sobie rady, gdyby nagle na portretowaną osobę padły jasnego, roześmianego słońca ciepłe promienie. I to nie dlatego, że operuje minimalną ilością kolorów, boć przecie sztuka dwu barw, grafika, potrafi wydobyć najsubtelniejsze *nuance* światła i najskrajniejsze jego zestawienia, lecz, że taką jest natura artysty, taki

jego rodzaj tworzenia, taki jego sposób indywidualnego wypowiedzania się. Kto wie, czy czuły byłby na barwy, więc lepiej, że tak, a nie inaczej maluje. Może to komu wydawać się nużącym, jednostronnym, ale po części każdy twórca pewnego „kierunku“ jest ostatecznie — jak się to powszechnie powtarza — „jednostronnym“. I ta jednostronność, źle tłumaczona i zrozumiana, jest cechą indywidualnych, idących własną drogą. wybitnych jednostek. Cezane, Degas, Monet, Caillebode i inni są również „jednostronnymi“ w przedstawianiu orgij wibrujących barw — w przeciwieństwie do nich Jakimowicz do tego samego dąży, wypędziwszy z palety swojej najlżejszy bodaj uśmiech złotego słońca.

I jeszcze jednego niema w dziwnych obrazkach Jakimowicza: bryłowatości, również jakby umyślnie unikanej. Głowy jego wyglądają nieraz jak odbicia w szarych zwierciadłach, na których osiadła delikatna mgiełka. Jest w nich jednak niepospolity rysunek i ta doskonała niekiedy pewność ręki, która nie myli się w osadzaniu głowy, w odtworzeniu trudnych czasem szczegółów nie tyle pięknych, ile wybitnych twarzy. Jakimowicz nie tworzy całych postaci, w jego obrazach zamykają się przeważnie popiesia, głowy, najwyżej półpostacie; idzie mu widocznie o wydobycie z oczu, ust, czuła, największej sumy treści psychicznej modelu, co mu się przeważnie bardzo dobrze udaje. Salonowo pięknej, cukierkowej „buzi“ bezmyślnej nie namalowałby prawdopodobnie nigdy, bo szuka on w tych, przeważnie smutnych, zamyślonych twarzach, rzadko przeciętnie ładnych, głębszej treści, duszy ich — a może własnej swojej skupionej, trwożliwej jakby.

Jego portrety to dyskretne poematy o ustach i oczach, ciche o nich opowieści, zwierzenia, wypowiedzane szeptem... Może nikt z naszych artystów nie nadawałby się tak bardzo na ilustratora subtelnych utworów poetyckich, jak właśnie Jakimowicz. W technice swojej zupełnie oryginalny, jako artysta umiejący bardzo wiele, umysł widocznie kontemplacyjny, był Jakimowicz jednym z bardzo ciekawych przedstawicieli sztuki naszej.

Sztuka jego to sztuka nie dla „szerokich warstw“, nie pozna się na niej, odwróci się nawet może od niej ten, który szuka w obrazach kolorowej literatury, ale dla tych wszystkich, którzy w każdym rzetelnym płodzie artystycznym szukają przede wszystkim własnej psychologii artysty, będzie ona źródłem nieznanых emocyj, kartą dość tajemniczej książki, w której treść trzeba się wczytać, aby ją odczuć i pokochać.

Opisywać poszczególne obrazy Jakimowicza niepodobna — na oko są one wszystkie „jednakie“, a jednak tak inne, że o każdym dałoby się wiele powiedzieć.



A. KARPIŃSKI

Tematem prawie wszystkich obrazów Karpińskiego jest kobieta, tylko zupełnie inna, niż ta, która dotychczas królowała w malarstwie polskim. To nie — jak słusznie ktoś zauważył — „typowo polska kobieta Matejki, lub ta z bolesną zadumą Grottgera, nie ta o wychudzonych długich liniach Wyspiańskiego, lub stylizowana święta u Mehoffera, nie rozszalała namiętnością Podkowińskiego, lub leniwa w przepychu swojego cudnego ciała Żmurki, marmurowo zimna, nieprzystępna Czachórskiego, anemiczna wydelikaccona Axentowicza, albo cicha, zadumana, Hoffmana, zrodzona z kobiet Wyspiańskiego“ — nawet nie ta, którą — swoją drogą niestety coraz rzadziej — spotykamy w płótnach artystów najmłodszych. Kobieta Karpińskiego to Paryżanka, która zalatuje ostrą wonią perfum, czasem szminki, którą czuć zacisznym buduaem, w którym jest miejsce tylko na dwoje, w oczach której znać przebiegłość i chciwej raczej na brylanty i złoto, niż na jakieś głębsze uczucie...

Wychowała się ona w gronie koleżanek, tych od Ropsa, tylko tu, z konieczności, jest bardziej... powściągliwa, pozuje tylko do połowy, elegancko ubrana, a nie jak tamte tylko... w czarnych pończochach. Prawie się czuje, że nie może wysiedzieć tak cnotliwie spokojnie, strzela więc podkrążonemi oczami i rozchyła kusząco nakarminowane usta, po których się błąka jakaś obietnica zakazana. Nie wolno!... Ludzie patrzą... nie wypada... Wprawdzie u nas w Paryżu...

To właśnie! W Paryżu jest ich całe mnóstwo i w życiu i w malarstwie. Nie można mieć absolutnie nic przeciwko temu, iż artysta tak właśnie a nie inaczej pojmuje kobietę. Zwłaszcza, że, jak to potem wykażemy, robi to w sposób pod każdym

względem doskonały; tylko uważamy, że, ką, pod którym patrzy na tę kobietę jest cokolwiek mały, ograniczony. Doprawdy byłoby bardzo ciekawym eksperymentem widzieć portret młodziutkiego, niewinnego dziewczęcia, robiony przez Karpińskiego. Nie przesądzamy sprawy, ale mamy to wrażenie, że albo i w tym razie dopatrzyłby się artysta jakichś, jeśli tak można powiedzieć, „zadatków“ przyszłej kokieteryj czy skłonności do „ujarzmiania“ mężczyzn, albo, co może bliższe prawdy, portretu takiego nie namalowałby. Bo tkwi w nim nawet wtedy, kiedy maluje osoby z towarzystwa, jakaś nieprzewyciężona chęć, pasja, do odkrywania, domyślania się w kobiecie więcej kokieteryj, niż duszy; ukrytej namiętności, niż spokoju. *Das ewig, weibliche* rozumie Karpiński inaczej niż Goethe, może w guście Nietzschego albo Przybyszewskiego.

Być może, że jest to specjalnie dla nas obce, można się z nim nie godzić, ale jedno przyznać mu trzeba: że ma swój własny odrębny świat, że to, co chce w swoich obrazach wypowiedzieć, wypowiada jasno, śmiało, środkami godnymi a nie sztuczką i blagą, nie uciekaniem się do tanich pikanterij — u niego mówią więcej oczy i usta, sposób przechylenia głowy, lub to coś, czem owiewa całość obrazu, aniżeli jawne okazywanie tego wszystkiego, co same w sobie może jest piękne, podane jednak w pewny sposób budzi czasem niesmak. Zanim to poważnym już jest Karpiński artystą, aby chcieć to wywołać — jest tylko psychologiem, a że psychologia jego jest cokolwiek jednostronna, skrajna, to już winą jego organizacji psychicznej.

Jako artysta ma tyle znakomitych cech, że zasługuje na to, aby mu więcej poświęcić miejsca.

Co przedewszystkiem, natychmiast przekonywa do niego, to nieskazitelny prawie, doskonały rysunek, opanowanie strony technicznej. Przyjemnie wprost patrzeć na dzieła tego ciekawego artysty, który już tyle umie; jego rysunek rąk i głowy może doprawdy służyć za przykład — nic tu nie jest przypadkowem, niedościgniętem, lub przeciągniętem, niema blagi lub nieporadności, zacieranej skrętnie jakimś na pierwszy rzut oka efekto-

wnym szczegółem. Pewność ręki i celowość w tem wszystkim co tworzy, widać odrazu, a przytem smak i wytworność pod względem malarskim.

Jest jeden portret damy z zarękawkiem, który zaliczyć musimy do najlepszych, jakie ostatnimi czasami widzieliśmy na naszych wystawach.

Nie leży w naszej intencji dawać jakieś rady i wskazówki na przyszłość — boimy się jednak cokolwiek, aby Karpiński, którego stać na wiele, nie zasklepił się zbyt w dość ciasnem kółku, do czego wykazuje dużą skłonność. Jednostronność tematu bardzo już często doprowadziła do maniery, która bądź co bądź, prawie zawsze, kończy się klęską dla artysty.



FRYDERYK PAUTSCH

Nazwisko artysty znane jest chyba każdemu, kto zajmuje się sztuką naszą; obrazy jego widzieliśmy na wystawach krajowych i zagranicznych, spotykaliśmy często w pismach niemieckich, włoskich i innych zaszczytne wzmianki o jego dziełach. Dotychczas jednak trudno było ująć dokładnie właściwe cechy jego talentu i całokształt jego twórczości, gdyż Pautsch wystawiał u nas stosunkowo mało i rzadko. Dlatego też wystawa zbiorowa, którą przed wojną widzieliśmy, jest tem cenniejsza, gdyż na niej dopiero mogliśmy dokładnie śledzić rozwój tego niecodziennego talentu, rodzaj i siłę tej wybujałej nad wyraz indywidualności, która przebojem zdobyła sobie poczesne miejsce we współczesnem malarstwie polskiem — jest to niejako przegląd tego, co artysta najlepszego w ostatnich latach stworzył i zapowiedź nie byle jaka.

Dwieście płócien mniejszych i większych! — jest w czem się rozejrzeć, przekonać się, że mamy tu do czynienia z twórcą, traktującym sztukę poważnie, rozumiejącym dokładnie zasób swoich sił, z artystą, nad którym nie wolno przejść do porządku dziennego, jeśli się ma mówić o przyszłości sztuki polskiej, tak chlubne miejsce wywalczającej sobie na rynkach światowych.

I jakkolwiek można niegodzić się w niejednem z artystą, można i wolno wytknąć mu pewne błędy i wady rysunkowe, kompozycyjne, lub kolorystyczne, można nie pisać się na technikę (wystawa jest na to, aby jedne rzeczy się podobały, inne, aby wywoływały protesty!) to jednak każdy, umiejący patrzeć i wrażliwy na piękno, przyznać musi, że wystawa Pautscha, to była prawdziwa niespodzianka.

Przyznaję się, że była ona niespodzianką i dla mnie: teraz dopiero poznałem Pautscha i — otwarcie powiem — szczerze pokochałem za ten niesłychany, łamiący wszystko, jak potok wiosenny, temperament, na rozmach ręki beczelnie śmiałej, za myśl twórczą, przebijającą się niemal w każdym drobiazgu.

Dobrze go scharakteryzował p. Treter w entuzjastycznie napisanym wstępie do katalogu, podnosząc zdolność trafnej charakteryzacji, wyrobionej na karykaturze, której Pautsch jakiś czas z zamiłowaniem się oddawał, zmysł kolorystyczny i wydobywanie pewnej sumy psychicznej głębi, szczególnie w portretach, które komponuje w ten sposób, że daje prawie zawsze pewne tło obrazowe o treści odrębnej i wiąże je ideowo z główną figurą, jak to widać na portrecie Staffa, p. Olgi L. i innych. Na jedno tylko trudno mi się zgodzić, a to na to, że na artyście nie ma śladu żadnego wpływu. Bezsprzecznie jest w tem ogromnie wiele indywidualności, ale też i wiele wpływów; bez zbytniego szperania możnaby wykazać wpływ pleinair'ystów francuskich, trochę wpływu mistrzów angielskich XIX stulecia (portret żony), których musiał oglądać i odrobinę włoskich. Ależ to nic dziwnego! Od wieków tak było, że sztuka poszczególnych narodów wzajemnie na siebie oddziaływała — w tem właśnie leży jej ciągłość i poniekąd postęp. Wpływ ten jednak — jak wiadomo — jest różny: u jednych zabija zdolność indywidualnego tworzenia, u drugich przechodzi niepostrzeżenie, wzmacniając i ożywiając ich twórczość, wyrabiając w nich wreszcie odrębny sposób tworzenia, właśnie przez to pójście niejako drogą wskazaną przez innych. Silny, zwarty mający coś do powiedzenia talent, znajdzie wreszcie najwłaściwszy sobie do wypowiedzenia się sposób.

A takim właśnie talentem jest Pautsch.

Jeżeli jeszcze nie można całkiem pewnie mówić o skryształizowaniu się tego niezwykłego rzeczywiście talentu, łamiącego wszelkie kanony i przepisy „poprawnego“, „wzorowego“ malowania, jeżeli, mimo wszystko, dałoby się tu i ówdzie coś wytknąć, to jednak pewnikiem jest już niezbitym, że stoi przed

nami twórca o szerokiej skali i horyzontach nieprzeciętnych. Kogo stać było na wyrzucenie z siebie takich „Dziadów“, w ogólnej kompozycji może nie równomiernych, przepysznych za to w oddaniu ohydy, nędzy, brudu, niechlujstwa, całego tego już wprost cynicznego realizmu, odsłaniającego głębie tych zdeprawowanych w pijaństwie i w plugawym klepaniu żebraczych modlitw dusz, kto stworzył „Cyganów“, przepyszny, jeden z największych obrazów „Wiosenne słońce“, „Jordan“ lub tę przepiękną „Pastuszkę“ z tłem pejzażowym, potrącającem lekko o prymitywów włoskich, wreszcie portret dr. Müllera, Ostapa Orwina, Staffa i innych — ten w przyszłości stanie na pewno (dodajmy do tego nieustanną pracę nad sobą) w rzędzie przodowników. Mamy prawo tak mówić, patrząc na obrazy Pautscha, które odstręczą może lubiących „wdzięczność motywów“, szukających wylizanego wykończenia najdrobniejszych, uchodzących nawet uwagi, szczegółów, ale przyciągną tych wszystkich, którzy szukają u artysty jego własnej duszy i dążeń do wypowiedzenia jej treści na swój własny sposób.

Niepodobieństwem jest mówić o każdym obrazie, wykazywać kolejno wszystkie zalety kilkuset płócien, podnosić niedociągnięcia i usterki, (gdzie ich niema?). Nie wyszedłem zresztą na połów błędów, których nie wiele i które wobec pierwszorzędných zalet, bledną i nikną — stwierdzam tylko bezstronnie, że wystawa Pautscha, jest prawdziwie piękna i ciekawa — każdy obraz mówi nam o twórcy, wykazuje wyraźnie jego fizjognomię artystyczną, tak różną od innych artystów polskich nawet tych, z którymi niejako duchowo się łączy i którym najbliżiej stoi rodzajem swej twórczości i wyborem tematów, jak niezwykle jego kolega i jeden z „trojcy huculskiej“, Jarocki lub Sichulski.

Poraz pierwszy również na tej wystawie oglądać można większą ilość pejzażów i szkiców pejzażowych, które n. p. dla mnie niemniej ciekawe są od dzieł rozmieszczonych w dużej sali. Takie widoki z nad Czeremoszu, lub ten przepyszny naprawdę szkic do obrazu, przedstawiający tratwę, nurzającą się

w wartkim prądzie rozhukanego potoku, zaliczyć można do jednych z najlepszych obrazów Pautscha.

Nie wiem dlaczego, ale patrząc na tę tratwę i zwycięskie zmaganie się jej z szumiącymi falami, przyszedł mi na myśl talent Pautscha... Na falach współczesnych prądów i kierunków malarstwa naszego, to wzmaganie się jego z tymi prądami i ze sobą samym, nie wiedzieć jeszcze, jak się zakończyć może, po tem jednak, co dał, domyślić się można prawie na pewno, że nie da się uwieść znacznej już obecnie sławie, nie ustanie w pracy i da rzeczy pod każdym względem skończone *).



*) Słowa niniejsze pisane były dziesięć lat temu. Od tego czasu artysta poszedł o wiele dalej w swej twórczości i istotnie stał się jednym z najciekawszych i najbardziej oryginalnych pod każdym względem.

U WŁADYSŁAWA JAROCKIEGO

Nazwisko Jarockiego zwykło się łączyć z nazwiskami Sichulskiego i Pautscha, ci trzej bowiem artyści i talentem i pewnym rodzajem swojej twórczości stoją istotnie dość blisko siebie. Każdy z nich jednak, to indywidualność odrębna, zamknięta w sobie i interesująca. Nicią łączącą ich, to wspólne umiłowanie w malowaniu barwnego ludu, pewien specjalny kąt patrzenia na ten lud — no i młodość, bijąca brawurą z ich płócien, znanych u nas i za granicą. Jako talent jest może Sichulski najwszechstronniejszy, Pautsch najbardziej skryształizowany i najbardziej żywiołowy — nie ustępuje im jednak pod pewnymi względami i Jarocki.

Znamy pobraze całą już galerję typów góralskich artysty. Ci górale, to nie barwne manekiny, których tyle się widzi na różnych obrazkach; to nie „bacusie“ zakopańskie, zachwyt panienek przybywających poraz pierwszy do naszej „letniej stolicy“; to nie „lud“, podpatrzony okiem mieszczucha, używającego „od niedzieli“ sportu turystycznego, lecz ludzie, przejrzańi nawskróś, ze swoją poetyczną, chytrą, choć dobrą naturą, jedni prawie z tych, których w słowach tak genialnie przedstawił Tetmajer.

W tych ostrych, typowych twarzach w tych krzepkich postaciach, w ruchu ich rąk i całego ciała jest coś, co daleko odbiegło od zbanalizowanych widokówek, lub przygodnemi opowieściami górali, coś czasem z rycersko-wieśniaczej, hardej zaciętej a prostej, dobrotliwej duszy, tak odmiennej od duszy reszty ludu polskiego.

Dawniej, kiedy Jarocki malował hucułów, szło mu więcej o barwność postaci, w malowaniu zaś górali o wydobyć tre-

ści wewnętrznej, która widocznie musiała mu być bliższa, bardziej przemawiająca, niż tam, na Huculszczyźnie. Fakt ten należy podkreślić, gdyż jest on może zapowiedzią zwrotu w pojmowaniu świata tak bujnego, tak odrębnego, a tak stosunkowo mało jeszcze wyzyskanego w malarstwie, mimo setek obrazów, jakie tam, u podnóża Tatr, powstawały i powstają. Poza Wyczółkowskim, po części Witkiewiczem i zaledwo kilku jeszcze innymi artystami, Tatry, ich pejzaż i lud, były dotychczas prawie wyłącznie traktowane jako barwny (często łatwy) temat, mało było jednak w tych obrazach tego, co jest najistotniejszą treścią tego do niedawna stosunkowo mało znanego kąta Rzeczypospolitej. Jarocki nie „podpatrywał“ górala, ale starał się go zgłębić, żyć z nim, poznać jego naturę, zrozumieć go. Dlatego całą siłę swego talentu włożył w te oczy i twarze, które wcale nie „wdzięcznie“ patrzą na nas, ale w których tli się życie całe urobione na sposób tej twardej, jak granit tatrzański, złej a tak kochanej przyrody...

Od szeregu lat bawi Jarocki stale we Lwowie, po powrocie z Poronina, gdzie zaskoczyły go wypadki wojenne w r. 1914. Do jego pracowni udałem się w piękny, pogodny poranek. Bardzo uprzejmy i sympatyczny gospodarz nie zdziwił się wcale, kiedym zapukał do drzwi jego o tak wczesnej stosunkowo porze, gdyż zwykle w tym czasie już pracuje.

Duża, widna, wesoła pracownia, zapełniona szeregiem postaci góralskich, portretów, pejzaży, szkiców — znać, że twórca ich dobrze korzystał z czasu, spędzonego w Poroninie i obecnie pracę tę wytrwale dalej prowadzi.

Materiał, jaki zobaczyłem, naprawdę imponuje bogactwem tematu i wartością; obrazy te w twórczości Jarockiego są nowym krokiem naprzód i umieszczone kiedyś na wystawie, będą należały do najciekawszych pod licznymi względami.

Do bogactwa barw oko powoli musi się przyzwyczaić, oswoić z niem — trudno zacząć od czegoś najbardziej ciekawego, bo tyle tu istotnie ciekawych rzeczy. Pan Władysław nie dziwi się bezceremonialności podpisanego, który wyciąga jeszcze inne obrazy, ustawia pod światło, rozmieszcza na sztalu-

gach i obok nich. Wreszcie niema już miejsca. Siadamy. Słucham opowiadań, jak to tam w Poroniaie Jarocki wymalował freski w pewnej karczmie, gdzie schodziło się grono artystów, jak spędzał czas, śmiejemy się razem z jego doskonałych dowcipów, znachodzi się jakiś kieliszek dobrego alkoholu — a podczas tego wszystkiego dyskretnie notuję szczegóły obrazów i patrzę na nie z coraz większym zajęciem.

Jakiś buńczuczny, nieokiełzany temperament bije z nich, świeżość talentu, któremu tyle pochwał oddał kiedyś profesor dr. Bołoz-Antoniewicz, indywidualny sposób wypowiadania się, łatwość a soczystość kolorystyczna, w której nieraz doprowadza do wirtuozostwa i to „coś“, co wyraźnie, jasno świadczy o szczerym, prawdziwym twórcy, mającym wiele do powiedzenia. To, cośmy wyżej napisali o dziełach Jarockiego, da się w większej jeszcze mierze i dziś powtórzyć odnośnie do ludu góralskiego, który i obecnie przeważnym i prawie jedynym jest tematem w jego dziełach.

Cały szereg tych świetnych naprawdę postaci patrzy na nas z obrazów. Stary gazda, z przemyślnym wyrazem lekko przymkniętych oczu, z kapitalnie uchwyconym przykrzywieniem lekkim głowy, jakby się komuś badawczo przypatrywał, młody kosiasz z fajką w zębach i inni, to ludzie żywi, prawdziwi, których Jarocki nie „ustawiał“ do portretu, lecz odtwarzał, tak, jak się oni w życiu codziennym przedstawiają, w ruchu, pozie i wyrazie — a siłę w ich charakteryzacji osiąga za pomocą często najbardziej uproszczonych środków, na co pozwolić sobie może tylko ktoś, kto wiele umie. U Jarockiego najgłówniejszą rolę odgrywa twarz, oczy, usta, sklepienie czoła, czy pewne typowe linje kości policzkowych, dalej barwność szat podkreślająca jeszcze bardziej te szczegóły, dlatego innych nieraz partyj nie wypracowuje, lub też nie zajmuje się nimi zupełnie, obcinając je ramami.

To samo da się powiedzieć o góralskich postaciach kobiecych, których artysta namalował wiele. Jest zwłaszcza jeden, od którego trudno oderwać oczy: dwie kobiety na tle zimowego pejzażu, spieszące do kościoła. Poza nienagannym ry-

sunkiem ciała, które się czuje poprostu pod warstwą chust i spodnic, poza tym świetnym ruchem kroczących ciężko w śniegu postaci, bije z tego obrazu cała gama jaskrawych i świetnie sharmonizowanych barw, których nie wyparłby się Zuloaga!

Nie mniej ciekawe są jego pejzaże tatrzańskie. I tu znowu nie zajmuje się artysta „miłymi widokami“, lecz w silnych, zdecydowanych, czasem aż szorstkich liniach oddaje piękność wcale nie „pieściwej“ przyrody. Taki np. rwący potok górski ujęty w łachy śniegu i obciążone okiściami krzewu, którego woda niemal wywołuje złudzenie ruchu, jest świetnem oddaniem nie tylko całej prawdy, ale głębi istoty zjawiska, nie jest ułamkiem przyrody, sprytnie wykrojonym fragmentem, lecz samą w sobie zamkniętą całością.

Patrząc na te wszystkie obrazy Jarockiego, który w zdobywaniu własnej drogi, idzie ustawicznie naprzód, raz jeszcze przekonać się można, że, mimo wszystko, coby mu można zarzucić, albo nie zgodzić się z nim, jest to talent niecodzienny, silny, zdecydowany już, nie pozwalający wpływać na siebie dziełom innych, indywidualność wybitna i właśnie w tej swojej „kańciastości“ umyślnej, a tyle mówiącej, wybijająca się coraz bardziej w społecznej plastycznej sztuce polskiej i bardzo charakterystyczna.

Mimowoli tam, w pracowni u niego, przyszły nam na myśl doskonałe słowa młodego Goethego, z czasów, kiedy jeszcze nie ugiął się pod jarzmem klasycyzmu: „Charakterystyczna sztuka, to jedynie prawdziwa. Jeżeli się rodzi i działa w ciepłych, pierwotnych, własnych, rodzimych intencjach, nie świadoma, nie ciekawa cudzoziemczyzny, to choćby nawet z rubasznej powstała szorstkość, zawsze będzie ona cała i żywa“.

Taką sztuką wydaje się nam być właśnie sztuka Jarockiego, którą przy jego pracowitości i ciągłym pogłębianiu się, czeka w przyszłości niejeden jeszcze sukces.



STANISŁAW JAWORSKI

Stała się rzecz nadzwyczaj bolesna i tragiczna: zmarł wśród z nas w nędzy ostatniej i prawie z głodu człowiek, malarz, postać, która wskutek przeżyć, nieszczęść i walki o marny kęs chleba, była typową we Lwowie i aż prosiła się o powieściowe pióro.

Wysoki, wychudły, trzęsący się wiecznie od głodu i chłodu, z ciągłą gorączką na ustach i w oczach, w butach-potworach i wyświechtanym, połatany „anglezie“, włókł się bocznymi uliczkami, bojąc się pokazać w śródmieściu i czatował w ostatnich czasach na znajomych, by pożyczyć kilkadziesiąt halerzy. przestał malować, bo nie miał gdzie, nie mógł po prostu pozwolić sobie na „zbytek“ osobnego, własnego pokoju, upadał ze sił, staczał się z jakąś zaciętą rezygnacją w otchłań upodlenia i nędzy, nędzy tak okropnej, iż na przedstawienie jej trudno się silić. „Pożyczał“ tylko od malarzy, rzeźbiarzy, literatów i dziennikarzy, t. j. od „swoich“ jak mówił — od nikogo innego nic nie przyjmował, obrażał się ten wiecznie głodny, chory i brudny Staś, postrach „porządnych“ ludzi, bolesne świadectwo nieproduktywności twórczej z powodu zrządeń losu i nieemożności zabrania się do innej, bardziej „rentownej“ roboty...

Prawie niepodobne do wiary, a jednak nikt się nie znalazł, by się nim zaopiekować, wydzwignąć z upadku, umieścić w jakimś zakładzie. Za młody był, rosły, choć chudy jak szkielet, śmiał się „wesoło“, no i otwarcie przyznawał się, że ponieważ jest artystą, inaczej zarabiać nie będzie. Kiedy przed kilku laty po jakimś przejściu, o którym nikomu nigdy nie wspominał, zachorował ciężko na nerwy, wzięto go z ulicy, bo zbyt głośno udawał, że jest genialniejszy niż Matejko i Grottger i umiesz-

czono w zakładzie w Kulparkowie. Wyleczono go i wypuszczono na wolność, na jego nieszczęście. Szeląga nie miał przy duszy, ubranie prawie w strzępach, więc nie śmiał pokazać się ludziom na oczy i tylko ukryty gdzieś za załomem kamienicy, czekał na „swego“, by pożyczyć.

Wybraliśmy się wtedy do niego. W suterrenach przy ul. Ormiańskiej u dozorcowej, w ciemnej, od pary buchającej z balji norze, Staś się zainstalował. Właśnie przyszliśmy w chwili, kiedy ogromna właścielka nory, mokra od prania bielizny, stała na środku i wygrażając komuś pięściami, skrzeczącym głosem wygadywała od „przeklętych dziadów“.

Ten ktoś, to był właśnie on, siedzący pokornie ze spuszczoną głową przy malutkiem okienku z rajzbretem na kolanach. Za nim nas spostrzeżono, dowiedzieliśmy się z ust „pani“, że wyrzuci go jeszcze dzisiaj, że za te jego smarowidła psa zdechłego nie kupi i t. d.

Udało się jakoś wydostać go ztamtąd.

Malować jednak nie mógł, czy nie potrafił, robił coraz lichsze rzeczy, za które w coraz gorszych kramikach brał po kilkadziesiąt dosłownie halerzy! A potem i tego zaprzestał i — zaczęło się „pożyczanie“, a w ostatnich już czasach prośba nawet o jakiś stary łachman lub buty. Chory, wiecznie jakby wylęknięty, pochylający się niby w oczekiwaniu jakiegoś ciosu, wstydzący się światła przestronnych ulic, robił wrażenie bolesnej zmory. Nie skarżył się nigdy, nie wygadywał na los, nie robił tragedji, zapytany o powód takiego życia milknął, a potem śmiał się dziwnie, coś jakby szlochem urwanym gdzieś aż z głębi umęczonej do ostatka duszy, którą na zawsze ból jakiś, przejsie, męczarnia zatrąły.

Gdzieś na świecie istnieją podobno jakieś instytucje, zakłady dla takich straceńców, są podobno hojni mecenas — u nas jednak bardzo często dzieje się tak, jak się stało z Jaworskim.

Może tragedia jego życia i śmierci zmieni przecież coś w tym kierunku, bo takich Jaworskich mamy jeszcze we Lwowie kilku. Może nie aż tak dalece „upadłych“, ale podobnych

mu bardzo w tem szamotaniu się z życiem, które mogło być inne, lepsze, jaśniejsze, a było takie podłe.

Życie to zapowiadało się Jaworskiemu pięknie. Jakie szkoły kończył, gdzie uczył się, nikt nie wiedział, bo nikomu nigdy o tem nie chciał mówić. Zdaje się, że był przeważnie samoukiem. Talent jednak naprawdę miał. Jego z przed laty piętnastu akwarelelowe widoki cieszyły się powodzeniem, rozchwytywano je (były swoją drogą bardzo tanie!), widzieć je można było w wielu oknach wystawowych. Przeważnie były to rzeczy robione dorywczo, znachodziły się jednak między niemi prace wymownie świadczące o tem, że ich twórca kocha i rozumie przyrodę, umie patrzeć na nią i indywidualnie ją odtwarzać. W posiadaniu piszącego te słowa jest dość znaczna akwarela jego, przedstawiająca zaśnieżone pole z dygocącą od zimna brzošką na pierwszym planie i konturem lasu na horyzoncie. Czystość szerokich płaszczyzn z świetnie stonowanym śniegiem, na który kładzie się już wczesny mrok, mnóstwo powietrza i nienaganność perspektywiczna, nadają temu obrazkowi piętno, rzetelnej sztuki.

Namawialiśmy Jaworskiego, by wykończył kilka obrazów i posłał na wystawę; obiecywał i nigdy nic nie wysłał, tłómacząc się, iż nie ma czasu na zrobienie czegoś „uczciwego“ w dodatku „te hycle ramiarze tak marnie płacą“, że, aby wyżyć, trzeba codziennie kilka rzeczy zrobić.

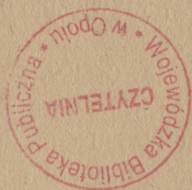
Wydawcy *Naszego Kraju* dali mu stałe zajęcie: robił winiety i ozdoby i odrazu na tem polu pokazał ile umie, ile ma smaku i talentu. Pamiętamy te liczne ozdoby przedstawiające jakieś miecze wykopane z ziemi, na klingach których czepiały się jeszcze korzenie krzewów, tworząc świetny ornament, te stylizowane liście przymrokiem jesiennym zwarzone lub płomienie szarpane wichrem i układające się w fantastyczne desenie.

To wszystko było wymownem świadectwem, że był to talent, że Jaworski był artystą i mógł nim być w wyższej mierze.

Mógł być!... Życie jednak chciało inaczej. A, że życia tego nie umiał wziąć na bary, nie czuł się na siłach, bo mu ono aż tak bardzo dokuczyło i złamało go przedwcześnie, więc też

zeszedł z tego świata licząc lat niespełna 38 i wreszcie ma upragniony spokój, którego tu nigdy nie zaznał.

Kiedyś ucieszył się na chwilę serdecznie, gdy przeczytał króciutką notatkę o sobie w pewnem piśmie. O osobnym artykule o swej twórczości pewnie nie marzył nawet. Trzeba było dopiero śmierci, by aż tyle o nim napisano — i to takiej śmierci! Godziło się o nim napisać, już choćby z tego względu, by tragedia jego życia i fakt zmarnowania tem życiem talentu, nie powtórzyły się u nas w sposób tak bolesny.



T R E Ś Ć:

	Strona
Przedmowa	5
O portrecie	9
Piotr Skarga w malarstwie	24
Kazimierz Chłędowski	36
O klacie teatralnej	46
Józef Chełmoński	57
Sichulski jako karykaturzysta	64
Józef Brandt	73
Józef Holewiński	78
Adam Chmielowski	83
Franciszek Kostrzewski	86
Wandalin Strzałecki	90
Franciszek Żmurko	94
Mieczysław Jakimowicz	97
A. Karpiński	100
Fryderyk Pautsch	103
U Władysława Jarockiego	107
Stanisław Jaworski	111



Wojewódzka Biblioteka
Publiczna w Opolu

CM 313678



000-313678-00-0